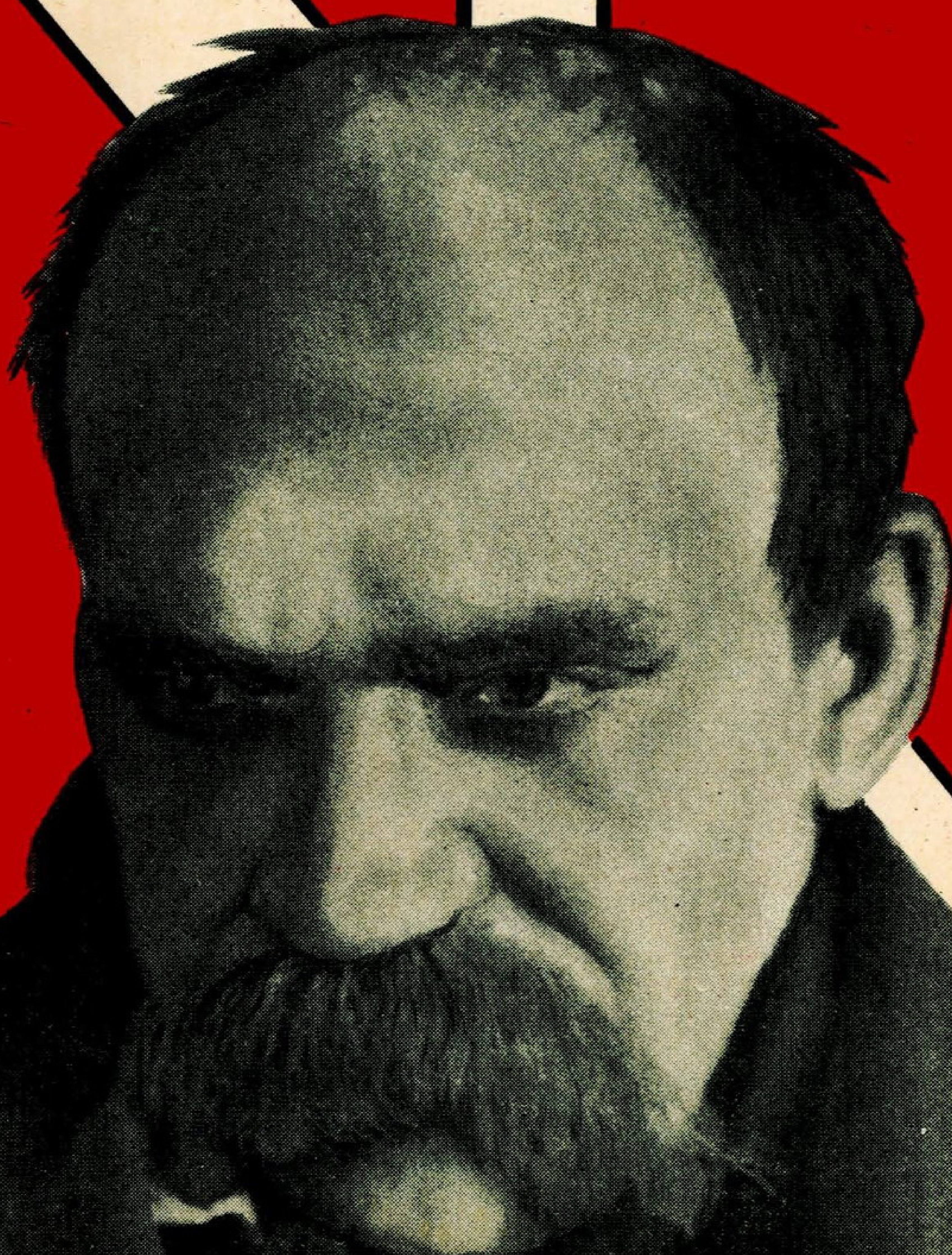
КІНО

№ 5



ТАРАС - БУЧМА

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ



„КІНО"

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадря кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. н.

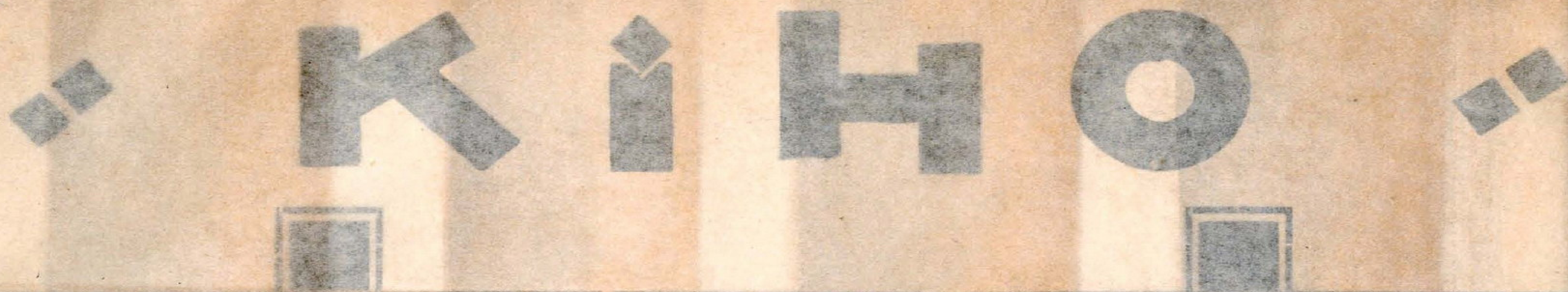
Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст номера п'ятого «Кіно»

До цього номеру журнала безплатний додаток «ЛІБРЕТО ФІЛЬМІВ»

ВИДАЄ
ВУФКУ

Тарас Шевченко



До участи в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст номера п'ятого «Кіно»

До цього номеру журнала безплатний додаток «ЛІБРЕТО ФІЛЬМІВ»

ВИДАЄ
ВУФКУ



Тарас
Шевченко

К.Болотов=26

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво“
ЛЕНІН

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 5 Березень, 1926 року № 5

Пам'ятник Шевченкові

Біографія великого поета надзвичайно барвиста та різноманітна в своїх деталях. Вона охоплює і всебічно змальовує добу кріпацтва та поміщицького панування.

Камінь гранітового пам'ятника ніколи не дасть повної уяви геніяльного образа Т. Г. Шевченка, а тим більше не дасть картини того оточення та тих історичних подій, що звязані з його життям. Та й таке кам'яне погруддя, що стоїть на певному місці, яке-б воно не було художнє та майстерне, можуть бачити лише «паломники».

Кожний щорічний ювилей Т. Г. Шевченка у нас відзначається різними виданнями його творів або виданнями наукових развідок з його творчости та життя. Це теж пам'ятники, але вони приступні лише письменним, і тому велика частина людности все-ж таки не зможе познайомитися з його біографією.

Постать Т. Г. Шевченка викликає захоплення не тільки в своїх земляків українців, ним цікавляться й чужоземні народи, бо крім того, що він був геніяльним поетом, він був і бунтарем, революціонером, борцем за визволення пригнічених та пригноблених.

І от ВУФКУ збудувало йому найкращий пам'ятник. Два фільми з життя та творчости Т. Г. Шевченка, що один з них має дві великі серії, закінчується постановкою. Ще кілька маленьких рисочок і ми маємо новий пам'ятник Т. Г. Шевченку.

Роля такого фільму-пам'ятника величезна, бо його побачуть, зрозуміють, відчують мільйони людей: українців, росіян і взагалі трудящих цілого світу.

Такий фільм має характер вічний. Він як пам'ятник ніколи не старітиме і що-року з'являтиметься на екранах в день ювилею Тараса Григоровича перед мільйонною авдиторією.



Малий Тарас—Його ролю виконує Вася Людвинський

А показати широкій авдиторії є що. На екрані кожен трудящий побачить велике й творче життя, перевите неймовірними труднощами та суворими подіями.

Глядач побачить, що Тарас—кріпак, син бідного селянина, невільника пишного пана Енгельгарта. Що в 12-тилітньому білоголовому Тарасові збуджується непереможний потяг до малювання й жене його, обідраного, босого й голодного, від села в село, щоб найти хоча-б якого собі вчителя. Він знаходить сільського маляра-іконописця, але треба попереду мати від пана дозвіл на науку. Замісць цього дозволу його беруть «попихачем» на панську кухню... Більш того,—робиться це навіть для його-ж, Тарасового добра, за протекцією його родичів, що, звичайно, не могли собі уявити більшого щастя для кріпацького сина, як долю служки. Зрозуміла річ,—це було тоді, саме в дні декабристів, коли кріпацтво ще стояло непохитньою скелею, визначаючи собою всі поняття, весь світогляд людей.

Але кухарчук з Тараса вийшов нікудишній: коли яблуні стоять в рясному білоцвіті, він під деревом, із книжечкою або малюнками. Хай собі розривається, свариться кухар—малий попихач не згадає ні про лайку, ані про неминучі «екзекуції», раз він зумів добути собі книжечку або малюнки.

Такий самий він мрійник та шукач і далі—на вищому щаблі своєї життьової кар'єри—в ролі панського «козачка» у Вільні. І раз пан, повернувшись додому з банкету пізно вночі, ловить свого козачка на гарячому вчинкові—за малюванням в такому захопленні, що хлопець навіть не почув пана. А на ранок його січуть різками на стайні.

Разом із паном Тарас потрапляє до Петербургу. Ще раніш пан, як добрий господар, посікши різ-

ками кріпака, зрозумів, що його здібність до малювання можна використати, і віддав його вчитись малюванню, хоч наука переважно і полягала в розмальовуванні парканів та стін і стель. Однак—доля подбала тут за парубійка-кріпака: змальовуючи собі Сатурна в Літньому саді, він знайомиться з українським художником-маляром Сошенком, через нього з Брюловим, Жуковським, Гребінкою... І на 24-му році життя Тараса викупили друзі з неволі.

Далі Академія Мистецтв, літературні вечірки у Жуковського, вихід у світ першого Кобзаря... Тарас жадібно п'є всі здобутки культури, що він їх міг знайти в дійсно найвищому тоді культурному оточенні.

Тільки-но скінчив Тарас Академію, навіть ще до закінчення, він уже вертає на Україну, куди його непереможно, аж до останніх днів життя, тягне—«до своїх убогих», до селянства, що борсалося в злиднях.

Тут родяться його могутні поеми протесту супроти царату, панства, проти самого бога, такі глибокі своєю революційністю, що ще й досі хвилюють й запалюють. Хіба-ж коли можна слухати байдуже «Кавказ», «Посланіє», «Сон»?

Його популярність росте. Про нього чули й знають усі протестанти проти страшного тодішнього ладу—од «забулдижної» піяцької кумпанії «мочеморд», що у вині топили внутрішній конфлікт, і до справжніх революційних гуртків.

Не дивно, що коли жандарі «накривають» ідеалістичне, але все-ж на той час революційне Кирило-Методієвське братство, Тарас теж є там. Та з рівним правом і рацією його могли-б заарештувати за кожне революційне товариство того часу, за кожне селянське повстання, бо він був вірним ідеологом кожного революційного руху. Жандарі це чудесно розуміють і тому накладають на нього кару зовсім не за співучасть у Кирило-Методієвському братстві, а саме за оті-о поеми, що кличною бойовою сурмою сурмили кожному бунтареві-революціонеру.

Усім відомо, що в засланню Тарасові було заборонено саме писати й малювати. Усім відомо теж, що цієї заборони аж ніяк не змогли слуги царату здійснити.

Відомо, що після десяти років неволі, друзі Тарасові усе-ж добилися йому амністії.

Цікаво відзначити, що неволя не зламала революційних переконань Тараса, а ще більше їх загартувала і викристалізувала. Його останні поетичні твори—взірці революційної чистоти. Його «Щоденник», що Тарас писав його після визволення, дає право вважати Шевченка не тільки суворо витриманим, послідовним революціонером того часу, а й провісником сучасних комуністичних ідей. Можна згадати його відоме пророкування про ролю машини в розвою суспільства.

Останні дні свого життя, останні сили свого зруйнованого здоровля Тарас із запалом присвячує практичній праці, що її так хотілося-б назвати сучасним виразом—праці в справі «лікнепу». Він видає дешеву—за 3 копійки—абетку для селян. Він працює над утворенням, організацією й поширенням дешевих гравюр-малюнків для селян. Він помирає, складаючи елементарну, знов дешеву, аритметику для селян...

Перед смертію він мріє оселитися поблизу селян у хатині на березі Дніпра, на тому місці, де його поховано. Він навіть їде туди, вже планує будівлю хатини та на лихо своє не втримується, щоб не сказати десь про божу матір надто натуралістично (Покритка, вона, мовляв, та й годі! Яка там «свята божа матір»), та й заборонили йому навіть приїздити на Україну. І довелось йому померти «на смітничку Миколи», як він називав Петербург бюрократичний та локайський. Померти, впавши серед своєї абетки, недокінченої аритметики та гравюр,—усе для «своїх убогих», до віку йому дійсно своїх рідних..

Все це цікаво та картинно зафіксовано на фільмі, що його випускає ВУФКУ.

Краєвиди околиць села Кирилівки, де народився Тарас Шевченко, тогочасний Петербург, Кавказ, місця заслання—все це зафіксовано на плівці оком кінематографічного апарату.

Між иншим треба зазначити, що фільм цей має й не аби-яку наукову цінність. В ньому зафіксовані історичні факти Шевченкової доби, побут, та навіть речі, що оточували його у повсякденному житті.

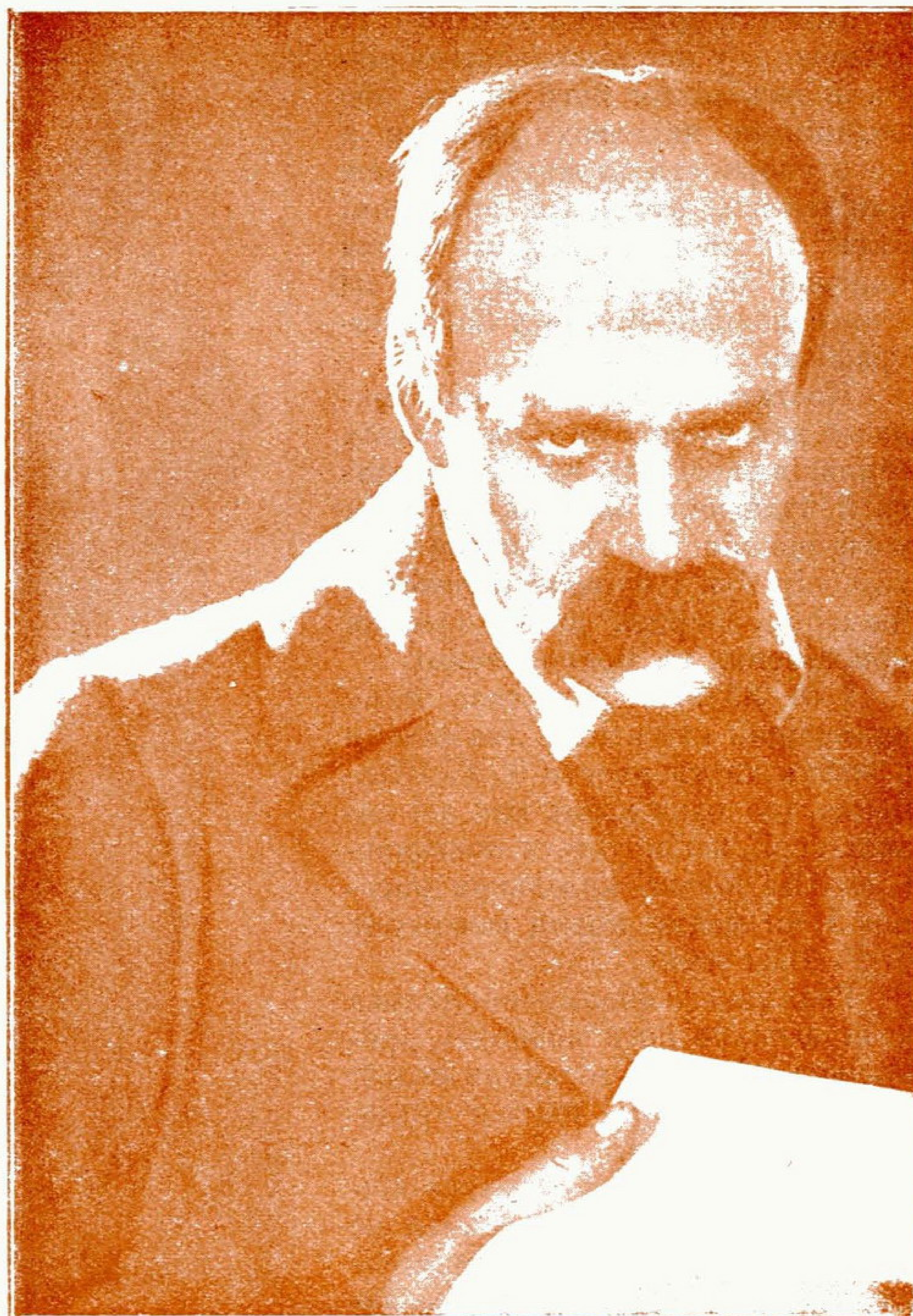
Всеукраїнська Академія Наук санкціонувала та у великій мірі допомагала зробити цей фільм правильно науковим, і цим дати новий культурний внесок до загальної скарбниці нашої культури.

Професорові В. Г. Кричевському належить почесне місце, як одному з творців цього фільму: він науково-художньо оформив його.

Ставили цей фільм найкращі робітники української кінематографії Чардинін та Завелєв.

Новий пам'ятник великому поету Т. Г. Шевченку—поставлено.

Українська революційна кінематографія створила оцей памятник, що буде гідний поета. В яскравих образах на екрані трудящі України побачуть, в яких умовах зростав цей величезний бунтівничий хист, що є одним з найбільших поетів Революції.



Тарас Шевченко

Радянський фільм і Захід

Від редакції. Цю статтю написав представник одної з німецьких кіно-фірм, що приїхав у СРСР, та зокрема, на Україну, щоб зазнайомитися зі станом радянської кінематографії. Цінні й цікаві його зауваження що до підвищення якости нашого фільму та оцінка міжнароднього становища в кіно-справі, бо й справді радянський фільм мусить вторувати собі шлях на Схід і Захід.

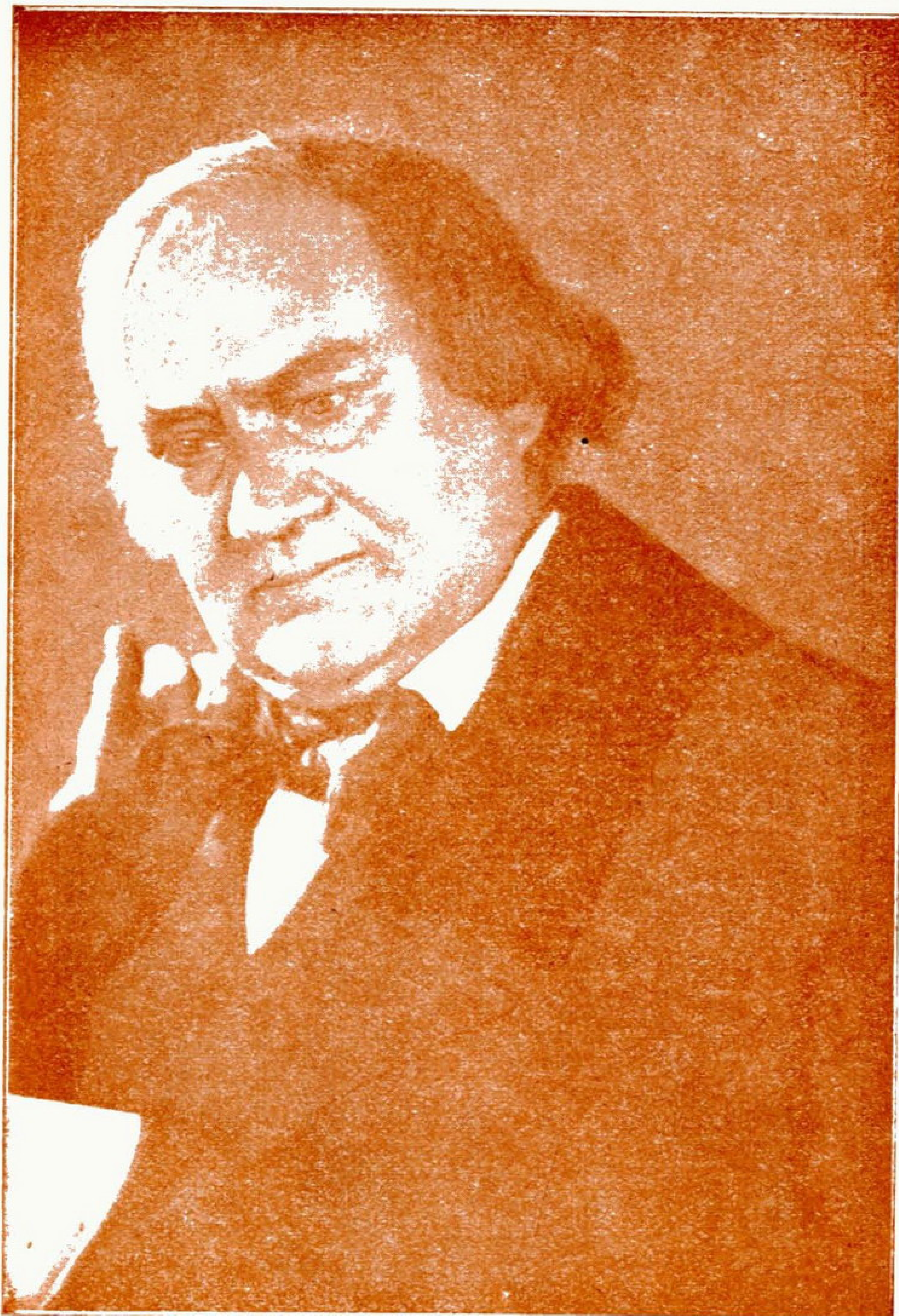
Німецька кіно-промисловість стоїть на переломі. Американський капітал готується колонізувати і німецький фільм, створивши собі захист у важкій промисловости та пресі. Мета американського капіталу загарбати до своїх рук:

1. Всі фабрики фільмів.
2. Прокатні контори.
3. Кіно-театри.

За допомогою кіно-фільма і преси, яку він зумів купити, американський капітал намагається психологічно підготувати колонізацію.

Спільний наступ вже розпочато, і їм пощастило одразу-ж захопити величезне німецьке фільмове виробництво «УФА», що має також гарний прокатний відділ та низку кіно-театрів. Користуючи з сучасної важкої економічної кризи, американці розпочинають переговори відносно купівлі низки инших великих німецьких кіно-підприємств.

Коли їм пощастить, тоді шлях вільний, і за допомогою відомої методи «пряника та нагая» німецьких власників кіно-театрів примусять брати ті картини, які їм запропонує німецько-американський трест.



і славетний актор Щепкін

Дальшим показчиком американізації з'являється планомірне запрошення на працю та експорт до Америки кращих німецьких артистичних і технічних сил. Ці події, що тепер відбуваються в Німеччині, ховають в собі велику небезпеку для цієї країни і, крім того, мають велике значіння для радянського фільму.

Німецька кіно-промисловість не здатна своїми власними силами перемогти наскок американців. Лише єднання німецької і Радянської кіно-промисловости змогло-би протистояти цьому наступові.

В цьому переконалися всі серйозні дослідники міжнароднього фільмового ринку, але до цього часу ніхто не насмілився одверто висловити цю думку і зробити рішучі кроки, щоб налагодити такий союз. Дуже симптоматично те, що навіть офіційні органи німецької фільмової промисловости, як, наприклад, «Фільма-кур'єр» не закривають очей на наступну небезпеку і починають розуміти становище речей. На новий рік «Фільма-кур'єр» пише:

«Радянське виробництво може відограти значну ролю в житті німецької кіно-промисловости. Німецький фільм зійшовся з американським в смертельному герці, але вже не за ролю на світовому ринкові, а за власну незалежність та існування. Всяку допомогу в цій боротьбі, все рівно від кого, завжди приймуть з подякою. Кожна радянська картина, яку можна прийняти, може бути підмогою в цій боротьбі».

Це лунає, як розпачливий зойк пораненого звіря, якого здоганяють ловці. Ще німецьку кіно-промисловість не переможено, і тому обов'язок радянської промисловости виступити одразу-ж і звоювати ринок Німеччини з гаслом:

«За гарний німецький та радянський фільм».

Я приїхав до СРСР не лише тому, щоб побачити закінчені та в процесі праці радянські картини. Я хочу головним чином вивчити технічні і художні можливости радянського фільма в межах недалекого майбутнього. На моє велике здивовання я побачив, що по всіх кіно-фабриках СРСР невпинно працюють, щоб устаткувати їх за останнім словом західно-европейської та американської техніки.

Цим гарантовано, що в недалекому майбутньому радянські фільмі технічно будуть рівноцінні західним. Навіть тепер, в умовах примітивних засобів, тут вже досягають не аби-яких результатів.

Мені-б хотілось лише вказати на кілька технічних дефектів, які зустрічаються майже у всіх фільмах і які легко виправити.

1. Краще використовування та більш рівномірний розподіл світла. Справа не стільки в тому, щоб мати як-найбільше ламп, а в тім, щоб їх правильне використовування дало пластичне художнє враження. Доцільним засобом при недостачі світла з'являються рефлектори Дека в Берліні.

2. Краще гримірувати. Зовсім не досить гримірувати лише саму частину обличча, треба також гримірувати вуха, шию, руки і всі відкриті частини тіла, якщо тільки взагалі грим потрібний.

Гримірувати—це не значить вимастити обличча в лантусі з борошном, а враховувати кожний нюанс

так, щоб він дав фотографічне і характерне враження. Кожний оператор мусить стежити за правильністю праці гримірувача.

3. В сценарному відношенні не давати славетному «випадкові» такої великої і часто наївної ролі. Що до художнього боку, то можна сказати лише гарне, особливо беручи до уваги молодість радянської кіно-промисловости. Рішуче значіння належить доборові тем окремих картин. Тут основне: чи призначається фільм виключно на внутрішній радянський ринок, чи піде також і на міжнародній?

Тому необхідно витримати фільму в такому дусі, щоб він міг пройти на Захід і одночасно мав-би достатню міць, щоб розбудити класові інтереси робітничих та селянських мас і вдихнути бойовий дух пролетаріяту.

Це дуже важке завдання. Німецька буржуазія має до своїх послуг «вірних та суворих» вартових: неймовірно жорстоку, часом аж до безглуздя старанну цензуру. Натиск широких мас Німеччини, що убачають в радянському фільмі, одні—друга й спільника, а инші лише спільника в боротьбі, допоможе подолати й перемогти старанність цензури й довозити таким робом до Німеччини кращі картини СРСР.

Безумовно, потрібні будуть і з боку радянського фільму де-які поступки. Це не значить, що кіно-продукція Радянських Республік мусить підлабузнюватися до смаків німецького міщанина, мусить потурати їм, мусить пристосовуватися до того, щоб товсті буржуа продивлялися радянський фільм так, як вони продивляються яку-небудь чергову макулатуру фабрик Европи. Ні і ні! Масу глядачів у Німеччини складає все-таки не цей самозадоволений і масний міщанин, а німецький трудівник, що може й хоче споживати ту саму страву, яку споживають й трудящі СРСР. Проте, де-які формальні невеличкі поступки будуть потрібні. На це слід зважати.

Отже треба кинути на німецький ринок що є кращого в радянській продукції.

З відкриттям німецького ринку одкриються шляхи світового ринку. Якщо радянська кіно-промисловість хоче зробитися серйозним конкурентом американської на німецькому ринкові, в такому разі її вироби мусять бути не тільки технічно і художньо рівноцінними, але й комерційні умови повинні бути не гіршими.

Разом з тим, як радянські картини будуть проходити в Німеччину, радянські організації надаватимуть перевагу німецьким фільмам перед американськими. Цим Радянська країна придбає симпатії не лише німецької промисловости, але й широких робітничих кол.

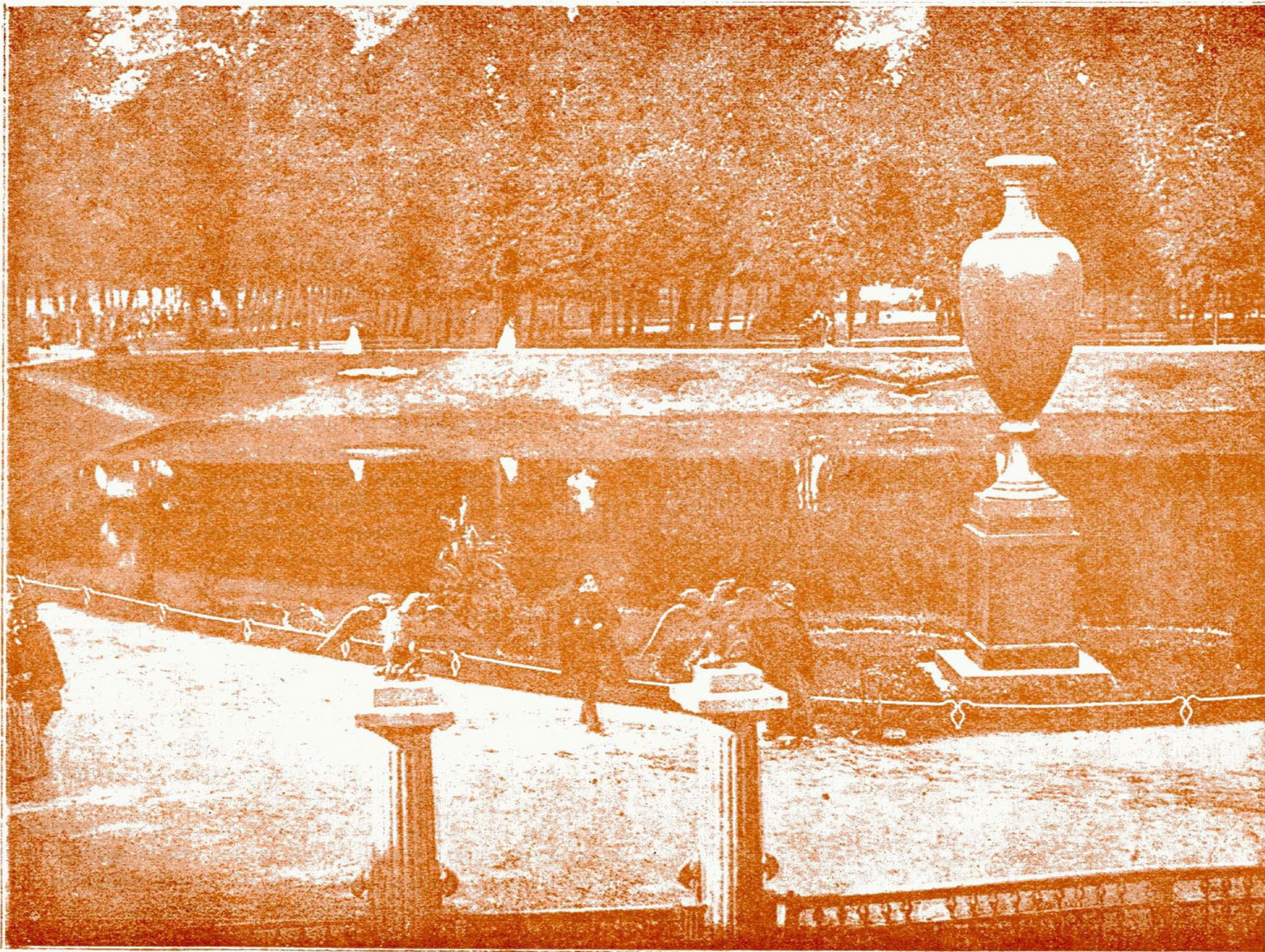
Радянський кіно-фільм краще за всякий инший засіб може зблизити трудящі маси СРСР та Німеччини.

Це наша мета,—надійти до цього і зацікавити в цьому радянську кіно-промисловість.

Прийом, який я зустрів в Радянській країні, надає мені певности в тому, що німецька і радянська кіно-промисловість будуть іти поруч.

Радянський фільм мусить і може вийти на герць на світовому ринкові. Він уже досить виріс і досить зміцнів. Правда, це не значить, що йому годі зростати й зміцнятися. Навпаки.

Фільма-Берлін



Літній сад в тодішньому Петербурзі. Стежкою іде художник Сошенко



Артисть Бучма в ролі Тараса Шевченка (Тарас після заслання)



Руський поет В. Жуковський. Його ролю виконує артист Лісовий

КІНО
КІНОТРИБУНА

Питання поетики кіно

Кіно сполучає засоби техніки із засобами мистецтва. Це—неодмінна та незаперечна альфа кінематографічної абетки. Але ті, що сказали «а», до цього часу не сказали «б»,—і досі ще питання про межі техніки та мистецтва в кіно не вирішено.

А проте, кіно, що є метисом, гебридом двох таких різних громадских видів, для зберігання своєї раси у більш життєздатному вигляді, здавалось, мусило було-б визначити ті пропорції технічного та мистецького в собі, які змогли-б йому забезпечити життєздатність.

Але про це в кіно ніхто не думає. Звичаї кіно такі: плодися, розмножуйся, нишком залицайся до письменства, малярства, театру—аби тільки статистика народження картин збільшувалася та й збільшувалася.

Молодість кіно навряд чи потрібує штучного змолодження—але чому-ж вприскання насінньових витяжок з літератури, малярства, театру то-що в кіно і досі є манією, що до неї мовчки заохочують?

Щоб з'ясувати це питання, візьмемо таку заплутану, непевну для всіх і всього річ, як славетну ф о т о г е н і ю.

Ця таємниця обертання олива в золото кінематографії захопила навіть «найтверезіших» кіно-алхеміків. Фотогенія стала справжнім філософським каменем кіно: треба тільки знайти таємницю фотогенії, і все стане кінематографічним! Кіно-мислителі кажуть: чорні очі фотогенічні, бо блакитні невідомо як вийдуть, а чорні вийдуть напевне. Вони стверджують: контражур не фотогенічний, бо взагалі на пересічній плівці він завше дасть яєшню, але не знимок. Вони заявляють: чорний оксамит фотогенічний, не фотогенічні—червоні прапори, досить добрі—шкіряні куртки, лаковий чобіт—контрасий, Волга тече до Каспійського моря.

Це фотогенія? Невже-ж ц е фотогенія? Ці ремісничі міркування про матеріял та його властивости—таємниця кінематографічного?

Звичайно, можливо й потрібно утворити профе-



Околиця села Кирилівки, де народився Тарас Шевченко

сійну шкалу таких властивостей, утворити свою періодичну систему кінематографічних елементів. Але чи може знання матеріялу замінити принципи його оформлення та організації? Чи можуть чор-р-ні очі замінити фотогенію?

Є ще инша низка міркувань про фотогенію. Класичний взірець: «фотогенія—це простота, ясність, ритмичність» (Пудовкін). Просто? Ясно? Таку-ж раду колись давав письменству Толстой. Пудовкін нагадує не про нього, але про Делюка, забувши, що саме Делюк без жалю глумився над такою «фотогенією кінематографістів».

Не важко помітити, що остання формула в найзагальнішій та розпливчастій, безтілесній формі говорить за принцип організації матеріялу. У самого Делюка одночасно і іронічний і повний патоса термін „фотогенія» плутає і змішує обидва розуміння—і ремісниче знання властивостей матеріялу, і принципи його оформлення (в тому числі такі, як смак, геній, хист...).

Але що-ж таке фотогенія?

Це не загальний принцип кіно, не універсальна формула Лапласа, в якій, підставивши яке завгодно «t», ми матимемо дане, що його шукаємо; не філософський камінь, не таємниця обертання олива в золото. Фотогенія, що має право існувати—це поетика кіно, що поділяється на науку про властивості та якості матеріялу та науку про його організацію. Не зважаючи на всю плутанину, яка приголомшує незвичних людей, думка йде й шукає по цих двох шляхах, що відокремлюють техніку та мистецтво.

Питання про фотогенію практично звелося до партизанського блукання в лісі невідомих матеріялів. У цьому відношенню ми переживаємо добу „первісного накопичення капіталу». Недосліджене та неоформлене ще у досвіді реалізується в розумі, як мит; фотогенія є мит про кіно-божество. Тому немає гри слів у заміні фотогенії поетикою кіно: це протиставлення науки—митології.

Мит утворюється у безпосередній, авторитарній залежності від матеріялу (тоб-то об'єкта, що до нього пристосовується майбутня техніка мистецтва), матеріялу, перше місце серед якого займає техніка, механіка та хемія кіно-процесу.

Характерно, що та невелика експериментальна робота, що у нас провадиться, зводиться до фізико-хемічних спроб. Пробують виражі, освітлювальні прилади, хемікалі, сушилки—сотні засобів від техніки, жодного від мистецтва. На карбованець техніки, мистецтва ані на шаг!

Що фотогенія,—це мит, який народився в добу, коли матеріял лише пізнається, свідчить і те, що він затулив собою основне питання кіно-мистецтва: питання про образ у кіно. Абетка каже, що «мистецтво є думання образами»—але що таке образ у кіно? Про це мовчать, про це ані слова.

Чим з'ясувати те, що наші фільми—або цілковита література, або цілковите малярство, театр, альбом фотографій, популярна брошура, все що завгодно, але тільки не кінематографія? У чому джерело кіночества, протиставлення «кіно-ока» фальшивому кіно-мистецтву, коли не в тому, що в нас жодного мистецтва, яке має за підвалину свого існування образ—нема?

Лише один «Страйк» від мистецтва, але і то «обмірковуючи» свою роботу, Ейзенштейн ані слова не каже за образ, і або хитрить та плутає, або сам нічого в ній не тямить. Успіх «Страйку», при всіх різних, навіть діяметрально протилежних підходах до нього, полягає саме в тому, що це образна річ.



Маленький Тарас з сестрою Катрею

Але і вона тільки «від мистецтва», бо в ній «альбом» образів не доведено до рівня кінематографії.

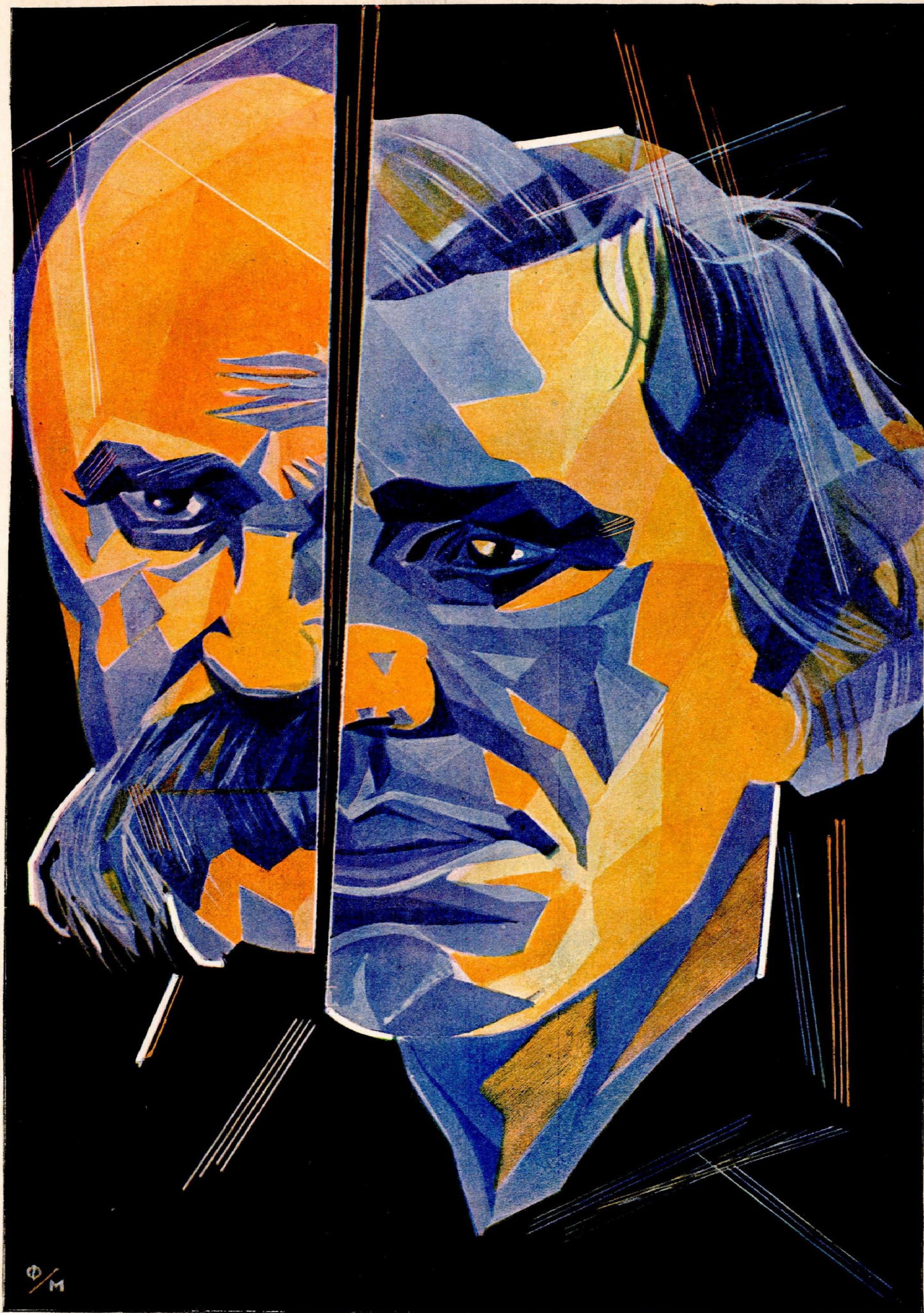
Знайти свій образ, оперувати мистецтвом утворення та вжитку образа значить розв'язати одне з найґрунтовніших завдань кіно, яко мистецтва. Це завдання мусить протиставитися «всякій майбутній метафізиці» фотогенії.

Проблему образа в кіно,—основну проблему кіномистецтва, оточує справді якась змова мовчання. В цій ділянці голосно не сказано було жодного серйозного слова. Образа, яко свідомого і обов'язкового способу, бракує в фільмах; він лише иноді виникає, як щось випадкове, як явище, регульоване скоріше теорією ймовірности, ніж кінематографічними принципами. Але все-ж і зараз можна по партизанському намацати де-які шляхи його розвязання.

Залишім осторонь питання про розумовий образ, про семантику кіно. Цей образ властивий не тільки кіно і, виходить, для нього не специфічний. Також не специфічний зоровий образ, бо кіно зовсім не малярство і не цілком фотографія. Нарешті, не характерний для кіно і образ у рухові, зорово-динамічний образ, бо кіно не театр. Правда, всякий фільм є сполучення й цих образів. Але якщо він орудуватиме тільки ними, то чим-би кіно відрізнялось від тих мистецтв, яким вони властиві? Кіно не є нерічове мистецтво, а тому розумові образи виникають у ньому Оскільки воно апелює до ока, зорові образи,—це також його знаряддя. Оскільки воно впливає через апарат, що передає рух—зорові образи рухаються. Але всі вони мусять підлягати, або, у всякім разі, супровадити, акомпанувати образам, що виникають з руху,—це єдине та характерне для кіно-мистецтва.

Але який буде цей образ?

В чім по суті полягає образ? Його «цілева установка»—переводити річ, або розуміння із плану звичайного, так-би мовити, стандартного сприймання на ґрунт нового оточення, що спричиняє і нову систему асоціятивних звязків та взаємин, щоб надати особливої свіжости і ніби новизни даному предметові


Ф/м

або розумінню. Викликати нову низку асоціяцій, вмістивши об'єкта сприймання в нове оточення, підмінити одне уявлення другим, що деформує перше,—такий у основному механізм образа.

Кіно використовує цю деформацію уявлень та взаємин досить широко. Різні плани знимання—ось ґрунт, на якому кіно-образ народжується. І коли Гриффітс винайшов перший план, — тоді народилося справжнє кіно-мистецтво.

Разом з першим планом з'явився первісний, ембріональний образ. Слідом за диференціяцією планів, почали диференціюватися й точки, звідки провадиться знимання в одному й тому-ж плані, і, виходить утворився новий ґрунт, на якому виростає образ. Але ці заходи не знайшли свого логичного завершення; вони й досі ще є тільки ґрунтом для образа, на якому коли й виникає образ, то лише в вигляді випадкових комбінацій. Справа в тому, що плани і точки знимання (а для глядача «точки зору»), які деформують зорове уявлення, вживаються скорше для пластичної організації кадра, для суто-малярської його виразности, ніж для дієвого впливу. Звичайний писарський стіл, знятий згори, дає уяву великого, приземкуватого та плескуватого поля; знятий знизу, він зростає, ніби скеля, що звисає над глядачем. Ці деформації, звичайно, дають різні сприймання речи і відповідно організують уяву про річ. Але ці поодинокі деформації,—виключно малярський образ. Проте, саме малярство, руйнуючи межі своєї вузької просторіни, спробувало охопити предмет одночасно (бо малярство одночасне) з декількох точок зору і дати його просторовий образ («скрипки» Пікассо). Але куди-ж малярству до кіно, до цього володаря часу?

Коли деформація предмета, через встановлення певної одної точки видіння, дає одинокий зоровий образ—то вже послідовно добираючи де-кілька таких зорових образів одного предмета і впливаючи ними на глядача—утворюємо н о в и й о б р а з, нове уявлення про даний предмет, що буде менший за обсяг і більший за суму показаних з о р о в и х образів. Цей новий образ виникає завдяки виключним властивостям та засобам кіно. Таким чином, панорама зорових образів, що змальовують один сюжет,—впливає вже кінематографічно і, виходить, є первісним та елементарним к і н о - о б р а з о м.



Тарас та його мати

Додайте сюди, скажемо, безперервність переходів, що вона досягається засобом напливів, і вже від альбома фотографій не залишиться ані сліда: перед нами буде «protozoa» кіно-образа, кіно-амеба, найпростіша одиниця, специфічність якої не підлягає сумніву. Ще ускладнюючи цей найпростіший та елементарний спосіб, ми обернемо його в складну гру образа, що виник з факту руха, властивого кіно-апарату. Так, напр., ускладнивши цю серію образів певною ритмичністю, ми матимемо вже цілу «кіно-строфу».

Такий прийом формування може зватися стандартним, бо його можна вживати лише до предметів, що діють або не діють, але не до самої дії. Центральним-же образом в кіно буде образ самої дії. Як можна уявити собі такий образ?

Я спробую описати один зі способів, як його утворити. Ось приклад:

Людина йде купатися.

В и п а д о к А. Знимання провадиться безупинно в однім плані.

Образ не виникає.

В и п а д о к Б. Знимання провадиться, прикладом, так:

1)	Загальн. план	— Людина йде до річки.
2)	I	— Ноги загрузли в мокрому піску.
3)	II	— Людина на фоні річки.
4)	КРП.	— Піджак знято, людина дивиться на відірваний ґудзик.
5)	I	— Чухає голе плече, щулиться.
6)	I	— Нога мацає воду.
7)	КРП.	— Спокійна вода; раптом круги розходяться швидко і бурхливо.
8)	II	— Голова виринає з води.

У цьому прикладі безупинної лінії дії немає. Дію розірвано на шматки, на певні відрізки. Ці відрізки увязані зі «скісними доказами» дії. Але, не показуючи дії в цілому, ми викликаємо у глядача низку асоціяцій, що утворюють образ дії. Такий образ—специфічний виключно для кіно; жодне инше мистецтво не має способів його викликати.

Це примітивна схема для прикладу. Звичайно, питання про образ потрібує більш докладного дослідження. Моїм завданням було показати, до якої міри це питання не пророблено та залишено на сваволю й догадливість окремих робітників кіно.

Кіно, як галузь масового виробництва, виробило, на мій погляд, у своєму розвитку два стандартних, встановлених законом, канонізованих та зразкових штампи, без яких обходиться лише незначний відсоток фільмів. Я говорю за старий прийом «нагоні» та новий прийом «дощу».

Коли поміркувати про ці два стандарти, то можна помітити між ними логічний, спадкоємний звязок, і це буде за підставу для де-яких узагальнень.

Оточення, за яким народився та зміцнився прийом «нагоні», надто виразне.

Кіно, як мистецтво відтворення рухів, мусить передавати самий рух.

Удосконалення знимальної камери та проекційного апарату йде в бік прискорення руху; відкривається таємниця загальмованого знимання; усе, що може дати кіно, чого чекають від нього, це—д і ї, д і ї, д і ї.

І ось кіно пропонує «шановній публиці» апотеоз руху — нагоню.

Нагоня — не епізод, вона — центр, пуп, стрижень фільму, його сюжет. Уривчасті, незграбні рухи загальмованого знимання виправдуються тим, що тут є безупинний рух, в той час використовуючи та зберігаючи свій комедійний характер. Комік, ідучи, читає газету, перевертає возик молочника: початок дано, вузлика зав'язано — комік біжить, його здоганяють. Рух не можна припинити, його можна лише прискорити: і комік влітає в шкляну крамницю, ховається у бочці з нафтою, вдирається до чужого помешкання. Темп прискорюється: ось чого може кіно!

Що краща стає механіка знимання рухів, що досконаліша стає хемія кіно, що винахідливіший стає механізм знимання (трюки), тим все більш «нагоня»

Проте, другий бік кіно, що до цього часу був вже солідно розроблений, давав багатий та вдячний матеріял для творчости. Я кажу про фото.

Розробляються: світлочутливість плівки, засоби хемічного оброблення негативу, виростає проблема світла. До актора подають нову вимогу: фотогенічність. З'являються альбоми блискучих фотографій, дія все частіше відбувається у сутінках, вночі, по льохах, у тьмяних коридорах то-що.

Складна техніка фото шукає найбільш виразного засоба для демонстрування себе: у кімнатах з'являються свічки, на повітрі — смолоскипи і т. д.. і т. д.

Але свою квінтесенцію, свій стандарт ці шукання знаходять у дощі. Сконцентрована гама відтінків світла й тіні, ускладнена штучним освітленням: похмурі й счорнілі хмари; струмки дощу; мокрі



Селяни села Кирилівки, де народився Тарас.

збавляється самостійного та незалежного значіння. Вона зберігається як епізод, і лише для певної низки фільмів (детективи) займає позицію сюжета.

Але, як апотеоз руху, як найвиразніша демонстрація основної властивости кіно, його механічного апарату — «нагоня» зміцнюється у «виправленому та перевіреному виданні», у вигляді обов'язкового штампа. Змінюється форма нагоні: вже не біжать «двома своїми», бо замало вже й човна, й коня, й потягу, й авто, й аероплану.

Від прийому «нагоні», безперечно, беруть свій початок спортивні вимоги до кіно-актора.

Далі штамп починає бліднути. Винахідливість не може зростати через обмежену кількість комбінацій; прийом огидає, починає вироджуватися: він ухиляється від «чистого руху» в бік инших властивостей, що йдуть не від його основного джерела, — механізма руху. Такий вигляд має тепер цей прийом.

Декаданс «нагоні» — це значить визнання «де-юре» динамічних спроможностей кіно та зріст нових вимог до нього:

Переконалися? Визнали і... годі! Що-ж ще маєте показати?

Прийом «нагоні», цілком та нерозривно звязаний з механікою кіно, вичерпався. Це не значить, що він вийшов у тираж; ні, він вживається і вживатиметься, але сила його впливу впала, прийом амортизувався.

й блискучі одяги перехожих, — одним словом, апотеоз фотографічних властивостей кіно. А фотографія для кіно — це світло. Дощ має варіяції: злива, сніг, хуга то-що. Змінюється оточення. Стандарта вжито, і він розвивається. Як раніш не було фільма без нагоні, так зараз немає фільма без будь якої з «еманацій» дощу.

Шлях від прийому «нагоні» до прийома «дощу» є шлях від кінематики до оптики в кіно. Від одного технічного способу до другого — бодай вони й вживаються з тонким і винахідливим мистецтвом. Але це мистецтво є куди в більшій мірі «служкою» техніки, аніж її господарем.

Куди далі розвиватиметься кіно? У який бік переміститься центр ваги кіно? По всім ознакам — на актора — третю й останню категорію кіно. Матеріялом кіно лише опановує — воно вивчає свою техніку. Але, опанувавши матеріялом, що зробить з ним кіно? Кіно, що мусить буде вже стати кіно-мистецтвом, тоб-то не мистецтвом передачі руху, не мистецтвом фотографії, не мистецтвом актора — а мистецтвом, що будується на цих трьох китах?

Про це ще не думають. Подумати час. Час заговорити про проблеми кіно-мистецтва, але не в плані догадок та припущень, але на ґрунті науково оброблених фактів. Бо сьогодні кажуть: «Шлях кінокові», «шлях кіно-кулакові», а завтра скажуть:

— Шлях кіно-мистецтву!

І. Бачеліс

„Кіно-око“

Кінематографічна течія «кіно-око», що народилась ще на початку пролетарської революції, існує до нині й заслуговує на увагу радянської суспільности та тих організацій, які взялися до створення справді революційного кіно,—приступного розумові робітничо-селянських мас.

За часів військового комунізму (на кінці 1919 року) в Москві зорганізувалася перша група кіноків—ця група поставила собі мету висунути супроти кінематографії, цеб-то 1) видовиська-краму, 2) видимої інсценізації життєвих явищ, 3) художнього показу людських переживань через гру акторів,—«кіночество» — світорозуміння механічного ока (об'єктиву

Ця перша теоретична побудова кіноків була суто деструкційна (руїнницька), проте, яко перший крок, яко перший удар по скрижалях «святого мистецтва», була вірна й поцілила просто до мети.

Не треба забувати, що тоді (1918—19 р.р.) радянського кіно-виробництва не було. Всі сили Республіка кинула на зовнішій фронт. Про кіно мало хто думав. Був ворох націоналізованого «кіно-майна» та кільканадцять миршавих кіно-фахівців, переважно «прокатчиків», що заробляли собі «на шматочок хліба з маслом», пускаючи в прокат старий хлам,—«художні драми» й не дбаючи про те, чи піде на користь ця макулатура «совдепському» глядачеві.



Ідуть панщину одробляти: до пана на косовицю

знимальної камери), що фіксує лише справжні життєві явища.

Цю свою мету кіноки яскраво виявили в своїй декларації-маніфесті «Ми».

Основні точки маніфесту такі.

1. Ми йдемо до майбутнього кіно через заперечення теперішнього. Смерть «кінематографії» необхідна, щоб жило кіно-мистецтво.

Ми закликаємо прискорювати цю смерть.

2. Ми тимчасово виключаємо людину, яко об'єкт кіно-знимання, за його невміння керувати своїми рухами. Наш шлях від незграбного громадянина через поезію машин до досконально електричної людини. Викриваючи душу машин, закохуючи робітника у варстат, селянина в трактор, машиніста в паротяг, вносимо творчу радість до кожної механічної праці. Ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина, визволена від важкости та незграбности, з точними й легкими машиновими рухами, буде вдячним об'єктом для кіно-знимання.

3. Кіночество—мистецтво організації необхідних рухів речей у просторі й часі—(ритмічне художнє ціле, відповідне до властивостей матеріялу та внутрішнього ритму кожної речи).

4. Хай живе динамічна геометрія. Хай живе поезія ричагів, коліс і сталевих крил; життєвий крик рухів, сліпучі гримаси розпечених металевих цівок.

Кіноки одні з перших спостерегли й усвідомили небезпеку цих «драм», шкоду від годівлі неспокушеного робітничо-селянського глядача—продуктами буржуазного кіно-мистецтва.

В основу видовищної культури кіноки поклали не сприймання органічного людського ока (що йому властиве хаотичне накопичення життєвих явищ і поступове забування зорових образів), а механічне око кіно-апарату, що точно виявляє й систематизує зорове сприймання, концентруючи життєві явища, які воно фіксує.

1919—21 рік. Група кіноків працює з «передвижками» на фронті. (Знимає військову хроніку й демонструє фільми в супроводі лекцій).

Перші фільми кіноків такі: «Історія громадянської війни», «Червоний козак», «Червона зірка», «Бій біля Царицина» й низка дрібних етюдів хроніки.

Досвід перших практичних робіт примусив кіноків серйозніше й ґрунтовніше поставитися до розвязання поставлених собі завдань. Видима епатаційність маніфесту «Ми» поступово заміняється логічно-правильною системою кіно-фіксації життєвих явищ.

Вихідні точки системи такі:

1. Використання кіно-апарату, яко «кіно-ока», досконалішого, ніж око людське, для дослідів над хаосом життєвих явищ.

2. Заперечення попереднього «літературного» сце-

нарія, та заміна його монтажем, яко організацією видимого світу.

3. Заперечення кіно-актора. Об'єктом для знимання має бути саме життя—життя, схоплене зненацька.

4. Зміна ролі кіно-режисера, що має з постановщика «художнього» фільму стати організатором, керовником знимання, та кінока-монтажера, який замість сурогатів життя—кіно-драм-роману, подає працюючим масам старанно підібрані, зафіксовані та з'організовані факти, так із життя самих працюючих, як і їх класових ворогів.

Цей другий етап зросту течії кіноків не випадково припав з початком НЕП'и.

Економічний зріст виробничих сил країни відродив радянське кіно-виробництво—почалась епоха культурного будівництва—здавалася-б, що течії кіноків широко розчиняться двері в нетри побуту для з'орання грунту, що на нім виросте зорова культура працюючих Радянського Союзу. Стара кіно-гвардія з фахівців, «відроджена» Непом, а рівно й більшість нашвидку спечених ідеологів радянського кіно, «лицарів» художньої кінематографії, не зрозуміли або-ж не хотіли розуміти діялектичного розвитку радянської культури (себ-то й кіно), й силкувалися яко мога перешкодити роботі кіноків, вважаючи її шкідливим ухилом в бік «кіно-безрічевости», «безсюжетности»—фактором, що на їхню думку, дезорганізував зорове сприймання робітничо-селянських мас.

Ці ретельні поборники кіно-мистецтва закидали кінокам брак ідеологичної витриманости.

Організоване цькування й прокатний саботаж (видимий і потайний) роботи кіноків гальмували справу поглиблення ідеї кіночества в товщу побуту.

Практика 1921—24 р.—випуск фільмів: «П'ять років боротьби й перемог», 50 «Держ-календарів», 22 «Кіно-правди» (що з них кожна з № 1 являє собою самостійну кіно-річ), це ті бойові етапи, які перейшли кіноки.

Отже кіноки виконували й виконують відповідальну й потрібну роботу. Кожна «Кіно-Правда», кожен «Кіно-Календар», кожна випущена ними кіно-річ—це сторінка з великої історії пролетарської революції—гасло, що кличе до дальшої боротьби.

Останній фільм кіноків «Кіно-око» (шість серій «Життя зненацька») встановлює третій етап розвитку кіноків.

Основне й програмове завдання «Кіно-ока» це: допомогти кожному пригнобленому зокрема й усьому пролетаріятові взагалі зрозуміти життєві явища, що навколо його—організувати зір працюючих мас через кіно-демонстрацію фактів зі справжнього життя, фіксацію побуту, боротьби й досягнень робітничої класи—такими, як вони є справді. Угледіти й показати світ в ім'я пролетарської революції,—це найпростіша формула «Кіно-ока».



Труну з тілом Тараса народ зустрічає біля Києва

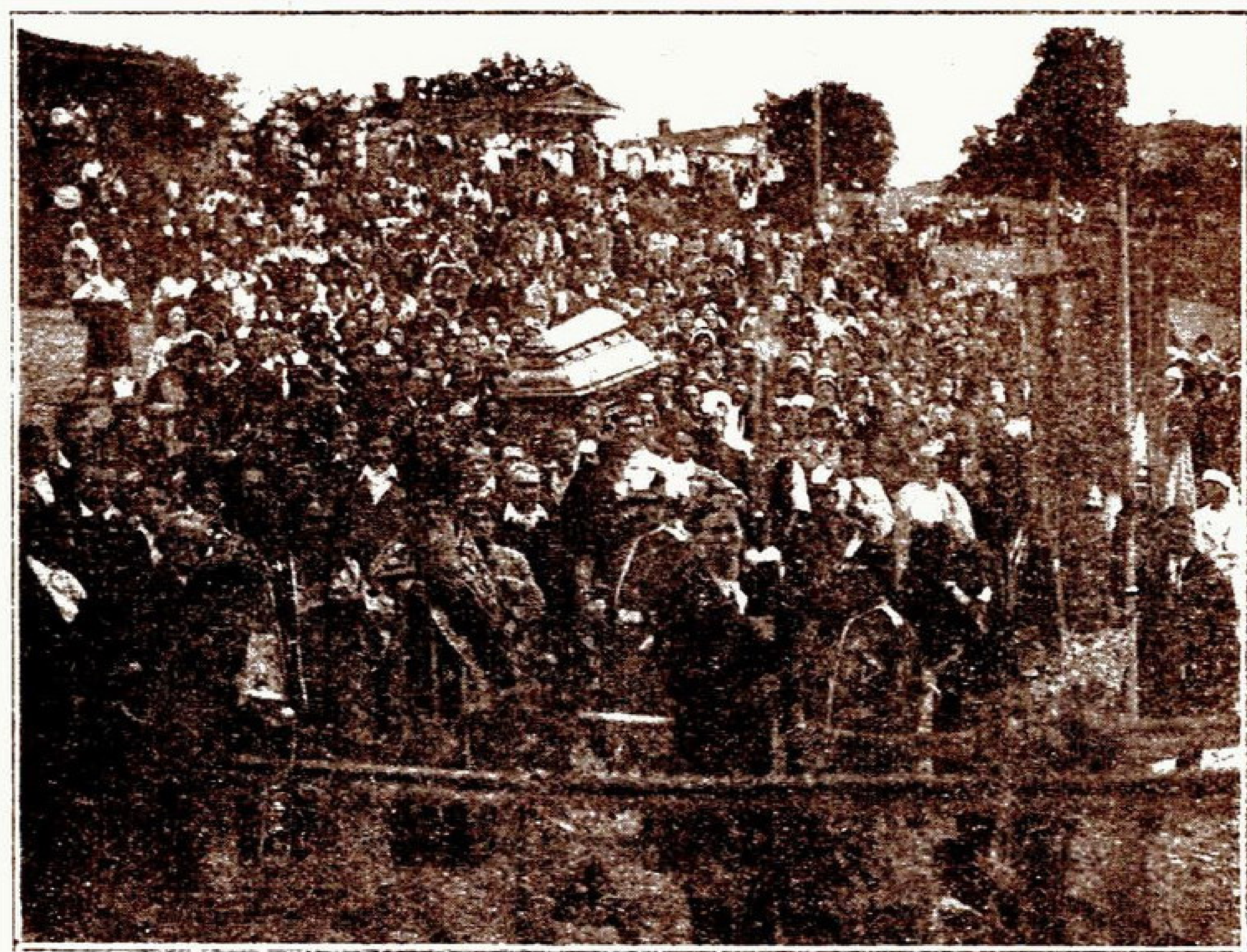
Третій етап руху кіноків не тільки встановив ідеологично-правильну систему кіно-фіксації життєвих явищ, формула якої говорить: «кіно-око»,—це єднання науки з хронікою для спільної боротьби проти «кіно-попівства», за комуністичну розшифровку життєвих явищ, за розкріпачення зору пролетаріяту, а й винайшов революційні закони кіно-монтажу.

Які-ж ці закони та як можна вживати їх у практиці кіно?

Для цього ми мусимо зазнайомитися з організаційною структурою робітників «Кіно-ока».

Організацію кіноків складають: 1. Штаб кіноків, що керує й розробляє план орієнтації та наступу знимальних апаратів за мінливого життєвого оточення.

2. Дозорців-лазіїв, що збирають відомості та спроваджують їх до штабу.



Труну Тарасову несуть Києвом

3. Конструкторів-операторів, що провадять наступ і фіксують життєві факти за накресленим планом-темою.

4. Лаборантів-кваліфікованих хеміків, що відтворюють негатив та друкують позитив заснятого фільму.

5. Монтажерів, що збирають окремі шматки заснятого й організують їх у ціле—кіно-річ, фільм.

Увесь виробничий процес творення кіно-речи сполучено єдиною системою монтажу.

В кінематографії за монтаж, звичайно, вважають зліплювання окремо заснятих сцен за сценарієм (режисерською партитурою).

Монтаж, як його розуміють кіноки, виключає користування з «літературного» сценарія, одночасно вимагає наявности певних завдань—певних тем.

Які-ж завдання, які теми керують роботою кіноків?

Нею керує динамичний матеріял: постанови з'їзду Рад, конференції РКП, резолюції Комінтерна, декрети Раднаркому, гасла Рад,—преса, листи робкорів й ще, й ще.

Після того, як кіноки одержали завдання-тему, вони розпочинають виробничий процес, розкладаючи

його на шість монтажних груп, що технічно переходять одна в одну: 1) Монтаж під час спостерігання (орієнтировка неозброєного ока на першім ліпшім місці й у всякий час).

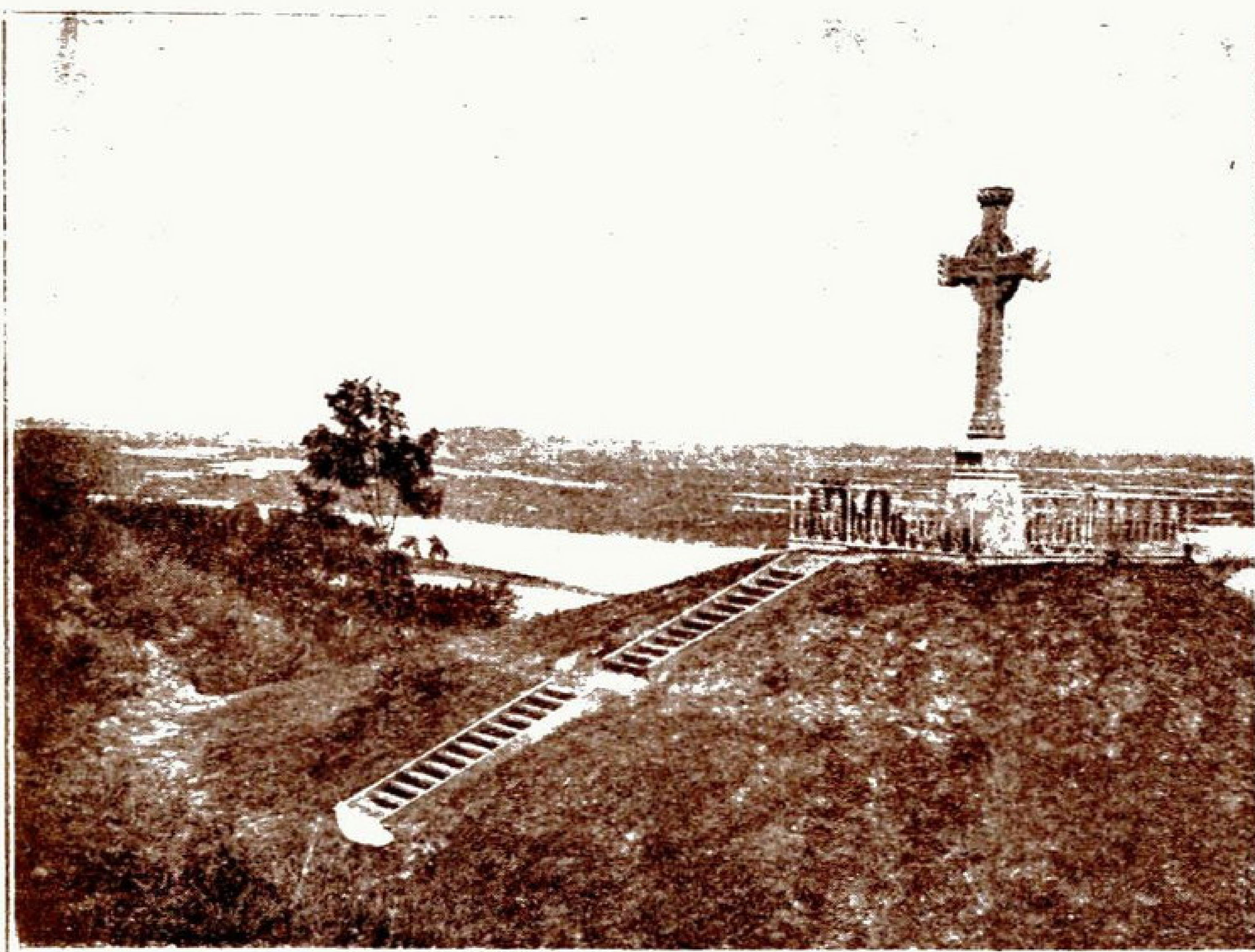
2. Монтаж після спостереження (розумова організація того, що бачили) за тими чи иншими типовими й характерними ознаками).

3. Монтаж під час знимання (орієнтація ока плюс об'єктив знимальної камери, на місці дослідженим у групі № 1. Пристосування камери до змінених умов знимання).

4. Монтаж після знимання (схематична організація заснятого матеріялу за основними ознаками (див. група № 2). Виявлення, яких монтажних шматків бракує.

5. Окомір,—полювання за монтажними шматками (раптова орієнтація в першім ліпшім зоровім оточенні для спіймання й фіксації через об'єктив на плівку необхідних для звязку кадрів).

6. Остаточний монтаж: а) виявлення поруч з великими темами невеличких захованих тем, б) переорганізація всього матеріялу за доцільною послідовністю, в) виявлення стержня кіно-речи, через порівнання, г) чергування подібних моментів, д) цифровий обрахунок монтажних шматків.



Тарасова могила так, як вона тоді виглядала

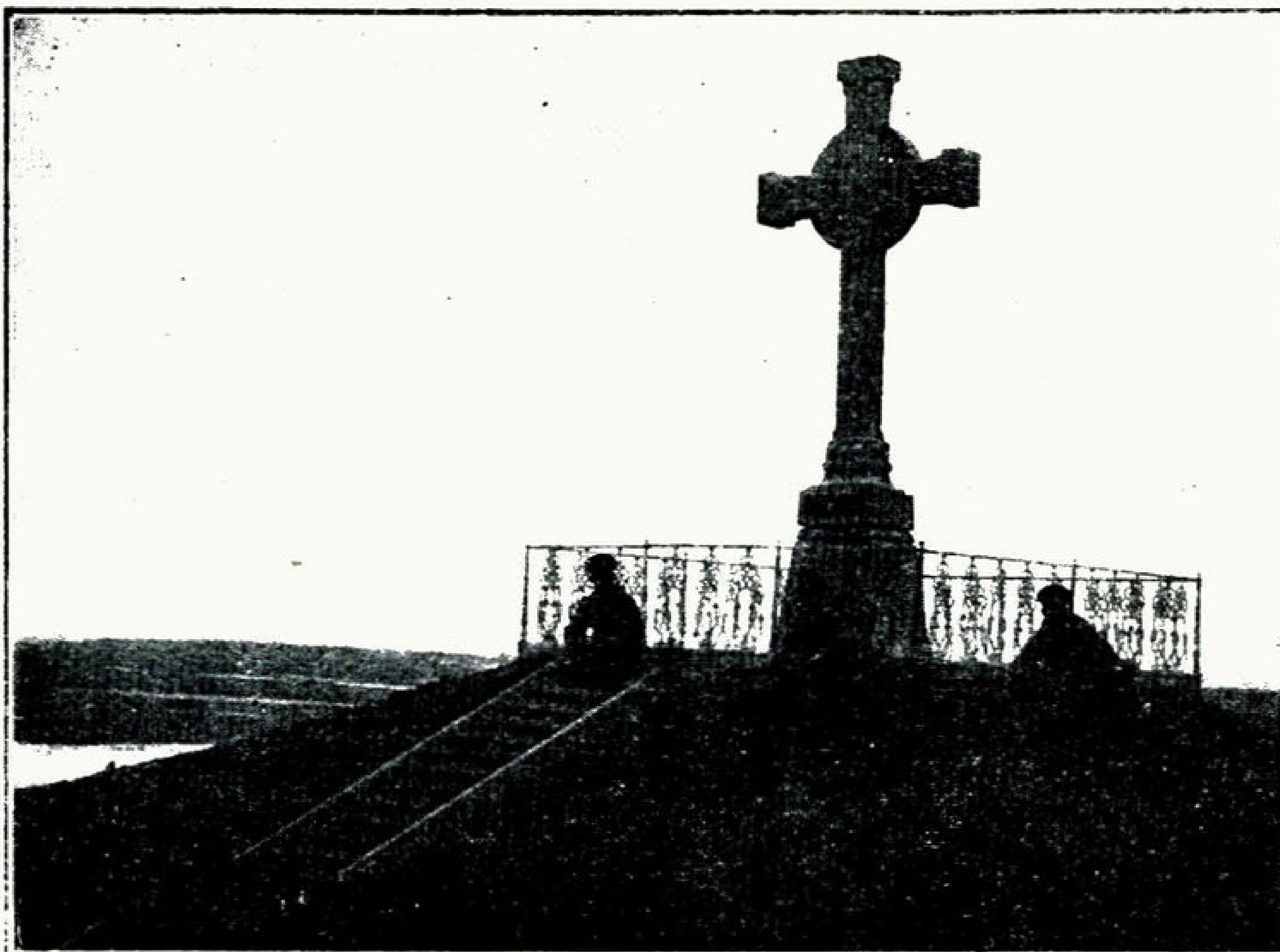
Для виконання завдань кінокам зовсім непотрібні ні величезні ательє, ні величні декорації, ні режисери, ні дивовижні актори, «кіно-зірки», а натомість треба:

1. Швидких засобів пересування, 2) плівки збільшеної чутливости, 3) легких ручних (портативних) кіно-апаратів (типу «Sept»), 4) таких самих легких знарядів для освітлення, 5) штату блискавичних кінознимальщиків, 6) армії роб-кіно-дописувачів—дозорців.

Система організації «Кіно-Ока» по суті колективістична, бо вона наближає роботу кіноків до мас, бо й самі маси притягаються до роботи в справі створення кіно-річей,—фільмів.

По фабриках і селах організуються гуртки кіноків дозорців, що спостерігають навколо себе життя, записують найцікавіші моменти, складають реєстр цих спостережень і сповіщають про їх групу кіноків-виробників, які й переводять знимання зорового матеріялу, не притягаючи до цього ані режисерів, ані акторів, і користаючи з монтажного плану замість тематичного сценарія.

Один з поміж найбільших виробничих осередків



Жандарі стережуть могилу Тараса, боючись демонстрацій

кіноків,—це осередок при «Культкіно», який на чолі з ідеологом-організатором «Кіно-Ока» Дзигою Вертовим керує всім рухом.

Роботи кіноків дуже вплинули й на художню кінематографію, що почала у своїх роботах вживати способів і методу «Кіно-Ока» (див. «Страйк», «1905 р.» режисера Ейзенштейна). Утворення значної кількости проміжних угодовських течій, які не наближаються ні до художньої кінематографії, ні до кіночества, дуже шкодить роботі кіноків, непутячи глядача низкою сурогатів. («Життя так, як воно є» реж. Дубровського).

Журнальні діячі кіно (тоб-то критики), коли побачили, що роботи кіноків цілком приймає радянський, вірніше робітничо-селянський глядач (див. замітки провінціяльної преси, листи робкорів до «Правди»), визнали за потрібне змінити свій погляд. Цілком визнали «технічну винахідливість» кіноків та «уміння володіти знимальним апаратом» й... «пристосували» теорію кіноків, яко «найталановитішу методу» для знимок кіно-хроніки.

Коли відкинути геть ті лаврові вінки, що ними сьогоднішня кіно-преса квічає кіноків і залишити тільки справжні факти—співчуття до „Кіно-Ока“ нашої авдиторії, стихійне утворення гуртків глядачів-дозорців, бойову допомогу кіно-оку „Кіно-Комсомола“ (виробнича кіно-організація в Ростові на Дону), і, нарешті, головне—поворіт частини держ-замовців обличчам до «Кіно-ока» (нині кіноки провадять роботи що до створення картин «Радіо-Правди», «Кіно-око в Мосторгові», «Мосрада» й бойовик «Перебіг кіно-ока кріз С. Р. С. Р.») то одразу виясниться життєва сила течії «кіно-ока».

„Кіно-око“—це не тільки-но нова метода утворити радянську кіно-хроніку. Ні, „кіно-око“ саме вчиться і вчить инших дивитися на світ новими очима—оком механічного знимального апарату, що назавжди зафіксує на целулойдовій плівці цікаві і напружені моменти нашого гарячого часу, часу соціялістичного будівництва. „Об'єктивність“ об'єктиву знимального апарату є запорукою тому, що час наш на плівці фіксуватиметься і не „безстороннім“ та холодним оком спостерігача (як що взагалі нам такі „безсторонні“ спостерігачі потрібні) і не повним потоса та захвату оком активного будівника нашої держави. Ані те, ані друге не дасть нам життя таким, яким воно є. Дійсне життя, зафіксоване об'єктом апарату,—оце мета і це наслідок роботи кіноків.

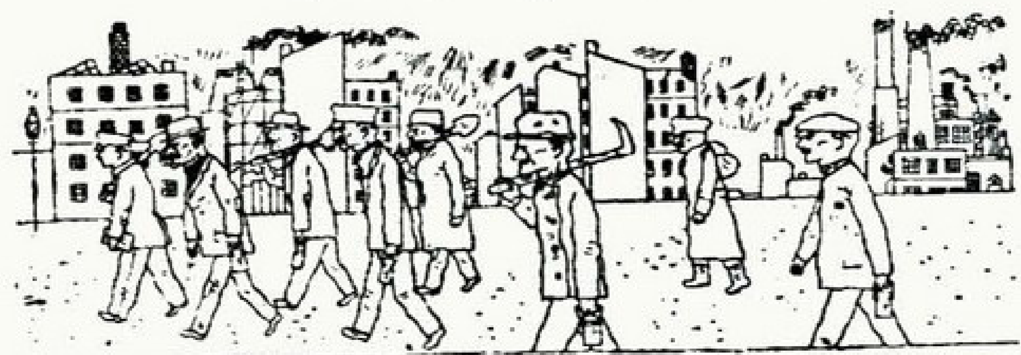
Гліб Затворницький

Мистецтво в небезпеці

(Закінчення)

Починається ранковий присмерк

Уперше я став малювати не за-ради власної приємности. Тепер я малював свідомий, що й инші люди поділяють мої думки, що й инші так само, як і я, переживають і почувають. Я почав розуміти, що є вища мета за роботу для себе або для крамаря картинами. Мені забажалося працювати ілюстратором, журналістом. Високе мистецтво, оскільки воно прагнуло відобразити красу всесвіту й нічого більше, ще менше приваблювало мене, ніж перед цим. Мене потягло до тенденційних художників і до моралістів: Хогарта, О. Дом'є, Гойя й до ідейно рідних їм майстрів. Дарма, що саме тоді мене дуже цікавили аж надто палкі дебати поміж новими мистецькими напрямками і що мене трохи непокоїли формальні справи в цих дебатах,—я одначе не міг поділяти загальної байдужости мистецьких верств до тогочасних суспільних подій та явищ. Я малював і писав картини наперекір суспільній тогочасности, силкувався в своїх працях відобразити тодішнє суспільство до краю огидним, хирявим, калікуватим і брехливим, бо таким воно справді було.





Нічний ресторан

Через війну в цій справі серйозні зміни не сталися. Я залишився, навіть до своїх друзів, таким самим неймовірним, бо дружба не відповідала моєму світоглядові, а я не бажав утворювати собі жодних ілюзій. Хоч я і чув про революційні течії та угруповання, та на жаль ніколи не мав з ними будь-яких стосунків, бо ставився до їх скептично, адже для цього вистачало лишень поглянути на S. P. D. (німецька соціял-демократична партія—меншовиків), що прагнула до братства всіх народів і одночасно голосувала в райхстазі за військові кредити. Така була справжня дійсність.

Дада й брюква

Коли я здихався касарні й став цивільною людиною, пережив у Берліні дадаїстичний рух, що припав у Німеччині на час голоду.

Цей німецький дадаїстичний рух пішов з переконання, що вірити, ніби то дух або, взагалі, будь-які духовні сили керують всесвітом є цілковите безглуздя. В цьому я переконався одночасно зі своїми товаришами. Тай справді—Гете в барабаннім громі, Ніцше в походнім жовнірськім ранці,

Ісус в окопі

Ісус в окопі, а тоді-ж були люди, що вірували в самостійну силу духа й мистецтва.

Дадаїзм у Німеччині був єдиною поважною течією за останні десять років. Не посміхайтеся.— після цього руху всі инші «ізми» мистецькі зробилися маленькими передучорашніми пригодами в ательє. Дадаїстичний рух «повстав не штучно», ні, він органічно виник, як о реакція у відповідь на ідеалістичні устремління так званого святого мистецтва, що виливалось у мрії про куби й готику в головах його прихильників тоді, коли військові генерали писали картини людською кров'ю.

З вітряками

Нині я, а разом зі мною і инші основоположники німецького дадаїзму, знаємо, що єдина помилка, яку ми зробили тоді, була наша робота, та ще й серйозна, над так званим мистецтвом. Дадаїзм був прорив, що його зробили з ревом, висвистом та глузливим реготом виходці з дрібно-буржуазної верстви, що повисала в повітрі між класами, й не могла взяти на себе відповідальности перед життям великого маштабу. Ми виразно бачили всі потворні прояви суспільного устрою, що панував тоді, й висміювали його. Але ще не бачили ми тоді, що за цим суспільним устроєм стоїть ціла система.

Близька революція дозволила поступово усвідомити всю згадану систему. Сміятись уже було ні з чого, на черзі стали поважніші проблеми, ніж проблеми мистецтва; і коли-б воно хотіло далі заховати будь-яке значіння й силу, воно мусило підпорядкуватись до цих проблем.

Розвидняється

Вимоги тенденційности мистецтва ще й нині спричиняють серед мистецьких верств, може навіть більші, ніж раніше, обурені й цілковито безпідставні закиди. Хоча й визнано, що завше, за всіх часів, значні твори були тенденційні, але в цих творах цінують звичайно не їх устремління, а «формальні» суто-мистецькі властивості. Згадані мистецькі верстви цілком заперечують, що за всіх часів всяке мистецтво було носієм тенденції і що відмінялись лишень характер та виразність цієї тенденції. Навожу декілька грубих, випадкових прикладів: Греки пропагували «вродливу людину» й звязували з цим спорт, фізкультуру, ерос, військову міць, свої релігійні погляди,—словом—стовідсоткового грека.

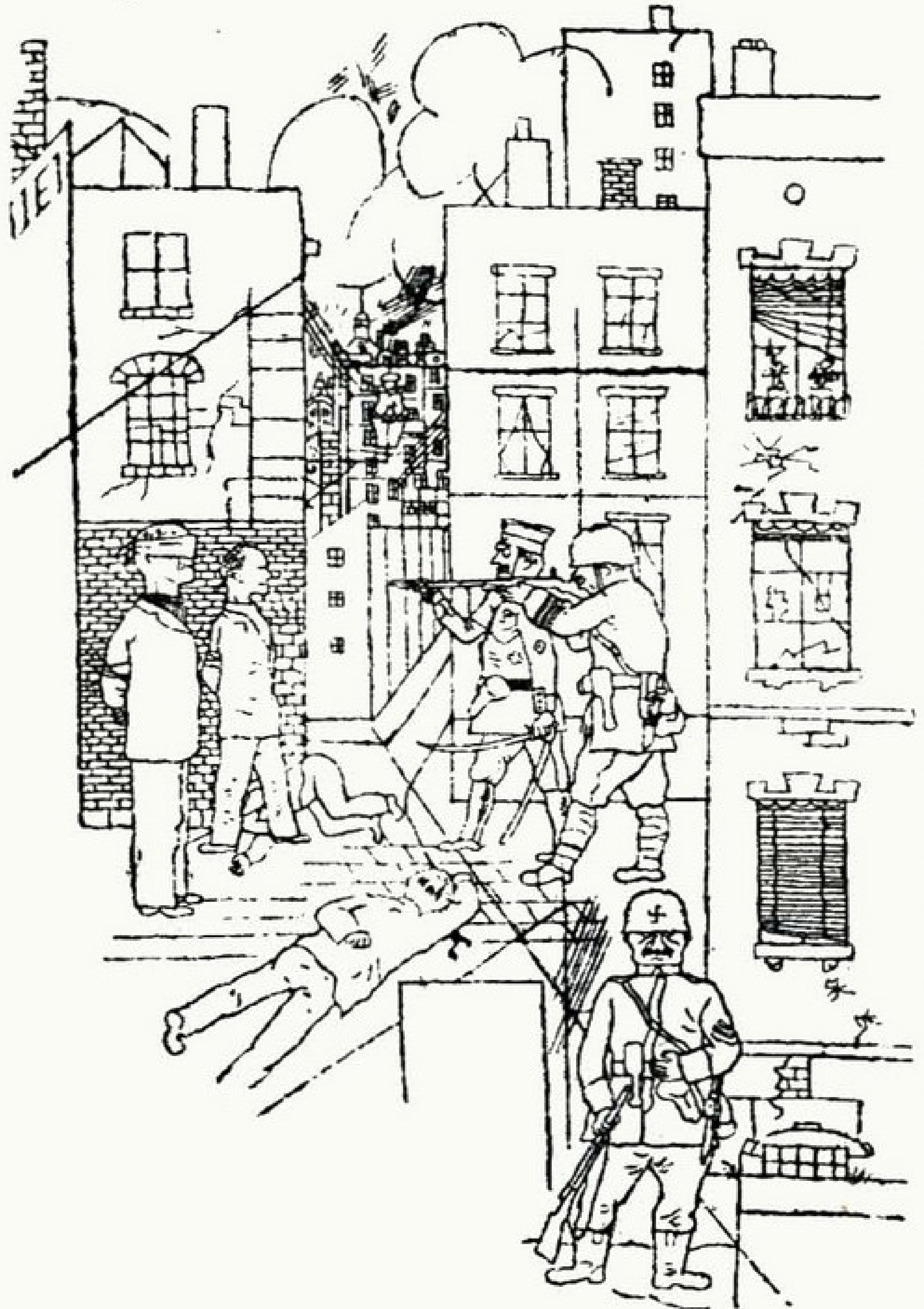


Безробіття

Середньовічні майстрі (готики) провадили лишень християнську пропаганду. За середніх віків художники роблять те, що до вподоби королям, шляхті й торговельним магнатам. Первісні печерні племена, первісні народи, негри присвячували своє мистецтво мисливству, сексуальним питанням та відправі на честь ідолів. Сьогодні ми, сучасники, можемо відшукати також безліч тенденцій.

Все тенденційне

Чи-ж не досить переконують згадані приклади, що тенденційність у мистецтві не щось побічне, додаткове, а типове? Може художники самі не завше свідомі того, що їхні праці тенденційні, але це сути справи не змінює. У кожного художника, коли розглядати його творчість цілком і у взаєминах зі всесвітом, можна віднайти якісь тенденції. Одначе є художники, що силкуються свідомо уникнути тенденційности, і підкреслюють це. Вони цілком відкидають річевість, навіть проблематичну. Вони часто й густо вважають, що гідні творити з надхнення, без попередніх обміркованих намірів, так як природа , що без видимої мети творить кристали, рослини, каміння і всьому надає форму й колір. В даному разі для малярів є лишень одне завдання — творити форму й колір. Чи вірять ці художники, що їх творчість не посідає иншого «глибшого значіння», чи вони надають своїй творчости пожадливого або метафізичного змислу, що його має викрити глядач, але безперечна річ, що вони упереджено відмовляються від ідеологічних можливостів впливу художника в галузі еротики, релігії, політики, естетики, моралі то-що, вони мовчки, байдуже споглядають соціяльні явища, а саме цим і складають із себе відповідальність,—або, в тих випадках, де це роблять без упередження, через незнання чи безсилля, вони працюють марно.



Розстріл

Не відповідати — не-ж відповісти

То-ж, коли такі художники йдуть працювати на індустрію і рідну їй галузь, мистецтво, то з їх тут так само мало користи, як і з політика для ремества. Справа полягає в обдарованні.

А що згаданий рід мистецтва робиться привабливим, то він проліз і до літератури, і через неї пропагандує відверту бундючну байдужість та безвідповідальні індивідуалістичні почуття.

Якщо гарненько придивитись, то ясно видно, що взаємини художника зі всесвітом завше відображуються в його творах і надають останнім тенденцію перших. Отже, коли комусь із художників закидають тенденційність, то ці закиди підставні тільки в тій мірі, в якій вона, тенденційність, та її стиль суперечать позасвідомо виявленому світоглядові художника; або-ж тоді, коли художник силкується заховати своє невміння й для цього тенденційно мотивує свій твір, або бере для його тенденційну тему. Буває часом, що хтось береться до тенденційного мистецтва, не мавши геть відповідних умілостів для його, але глибоко вірить у це мистецтво, то й тоді не можна через брак цих умілостів робить закиди, що - до тенденції взагалі. Художник, навіть коли він не хоче й не знає, живучи серед суспільного оточення, все відміняє й свої взаємини з суспільністю та суспільством і годі йому втікти від законів його розвитку, навіть, коли суспільство, як приміром сьогодня, йде під прапором класової боротьби. І бундючне зречення від самого себе та умивання рук, все таки значить належати до якоїсь партії, бо така індеферентність і тогосвітність не щось, як автоматична помога тій класі, що тепер має владу, у Німеччині приміром, буржуазії.—Решта художників цілком свідомо піддержує буржуазію й буржуазний лад, бо тільки буржуазія їм платить за роботу.

Чий їм хліб, того й славлю

В листопаді 1918 року, коли здавалося починається нова сторінка історії, нерічевий пензель художника розкрив своє серце для народу; за кілька місяців зробили були гори червоних і червонуватих алегорій та памфлетів, що й посіли ринок. Але країна незабаром знову заспокоїлась й прийшла «до порядку», і наші художники тихесенько вернулися знову в надземні краї: «Чого вам треба, адже ми залишились революціонерами—що-ж коли робітники цілком прохолонули. Вони геть усі мішани. У цій країні не можна робити жодних революцій». То-ж і сидять вони знову, як квочки, в своїх ательє над своїми «досить» революційними проблемами форми, коліру й стилю.

Новий господар усе перетравлює

Формальна революція давно позабулася і решток свого запалу. Новий бюргер перетравлює все. Улаштуватись похапцем, не довго думавши і „не бути вчорашньою людиною" — от його гасло.

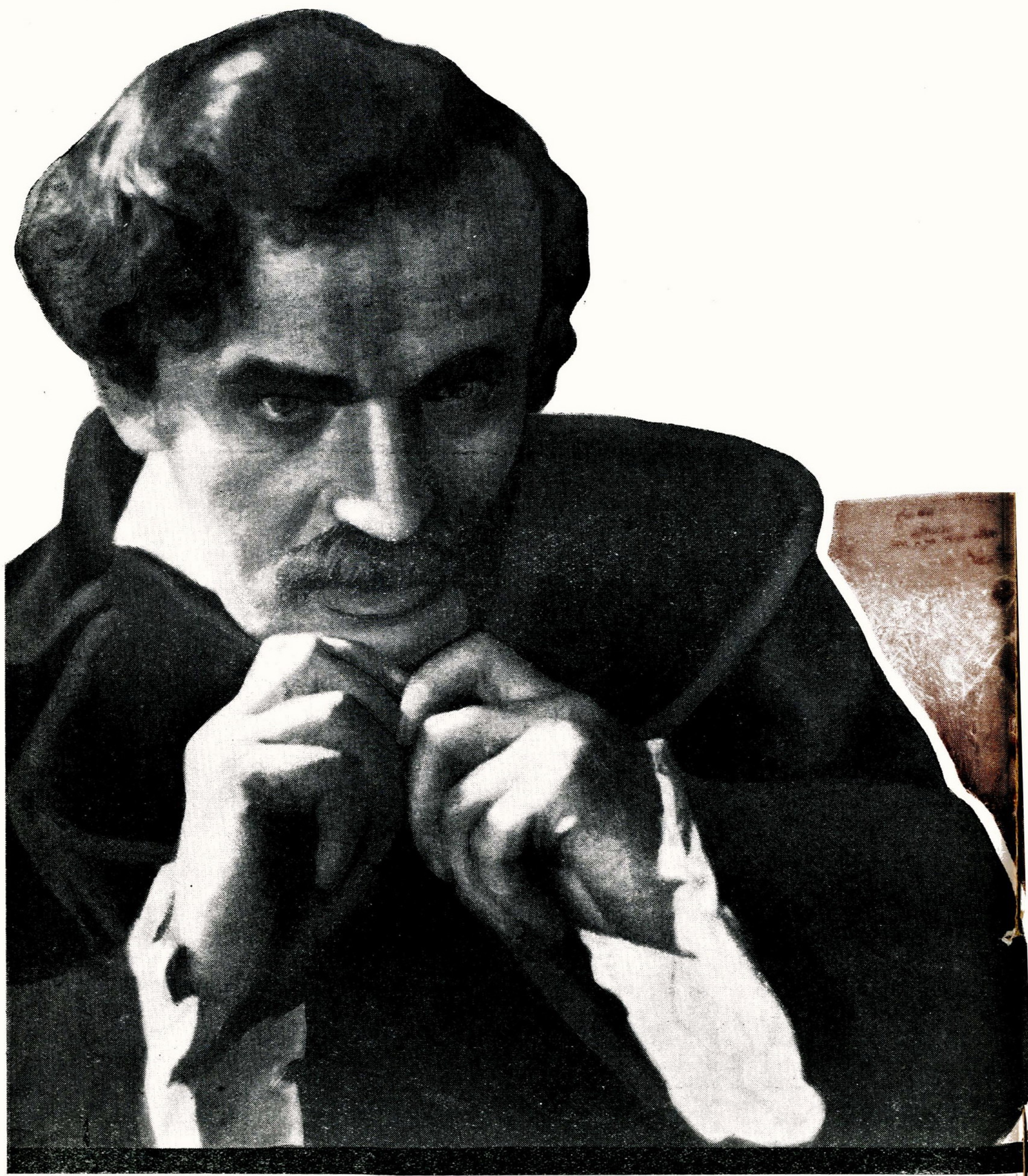
Революціонери форми й подорожувачі „до нікуди" уміють при цій нагоді добре погріти свої руки, бо вони власне близька рідня всім цим панам, і у всіх їх той самий індиферентизм і зарозумілий підход до життя, хоч і як вони різно виглядають з-окола.

Для кого революційні завдання робітничої класи не порожня фраза або „прекрасна та, на жаль, не здійснима ідея", того не задовольняє тихомирна робота на цім полі, чи шукання форми. Ні, той буде прагнути, щоб вилити ідею боротьби робітничої класи, той буде перевіряти значіння, вагу своєї роботи на її соціяльний істотности й діючости, а не на безконтрольних індивідуальних художницьких принципах чи на успіхові в публіки. Так, мистецтву загрожує небезпека: сучасний художник, коли він не хоче бути подібним до людини, що біжить на одній місці, має вибирати лишень або техніку або класову боротьбу. В обох випадках він мусить порвати з так званим „чистим мистецтвом". Або піти до лав того війська, що грабує всесвіт, або він мусить виступити пропагандистом і оборонцем ідеї революції, стати до лав війська пригноблених, що йдуть боротись за мудру соціяльну організацію суспільства.



Ринок м'яса

Георг Гросс



Тарас Шевченко

Виробництво ВУФКУ

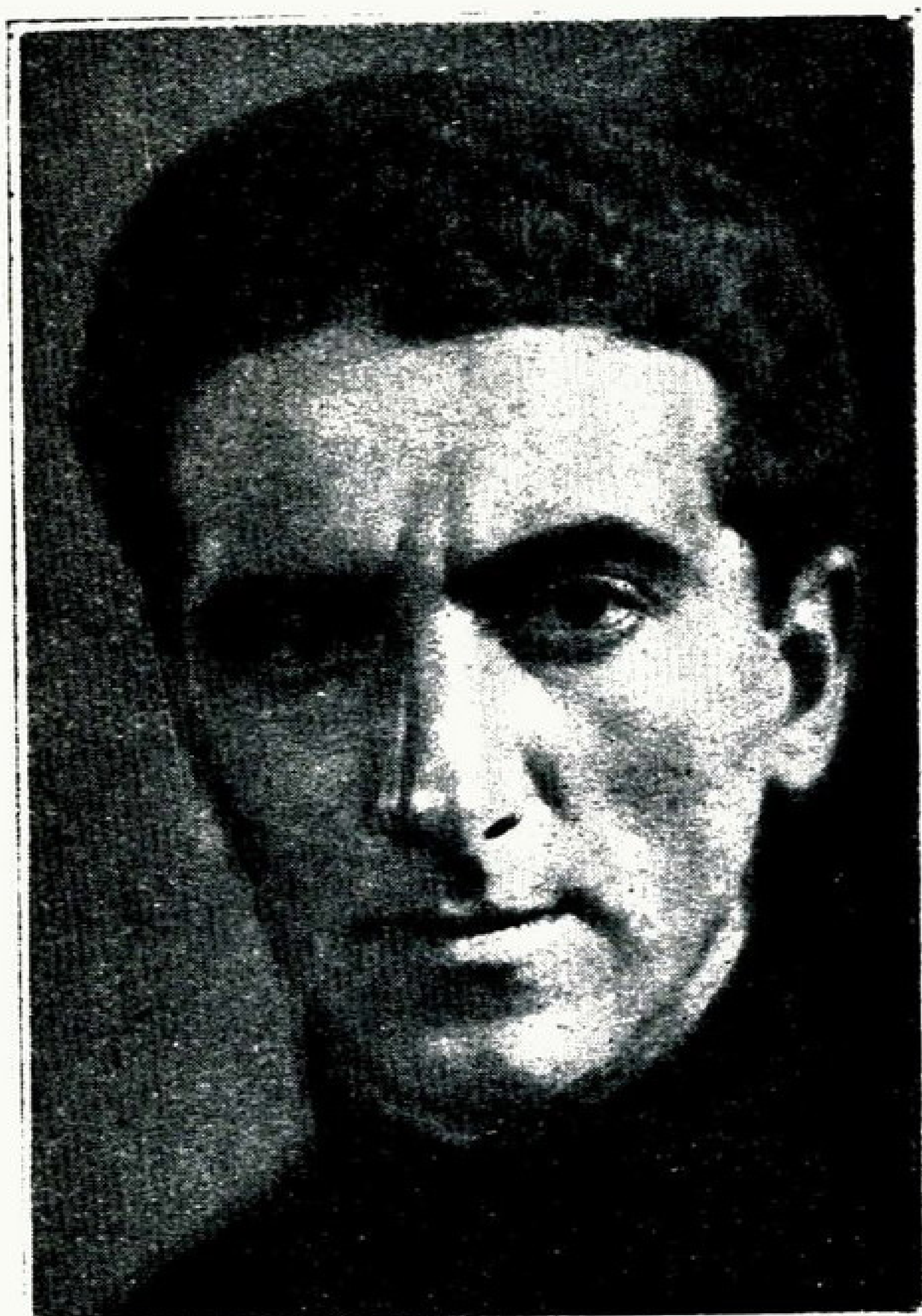
1·9·2·6



Наша робота

„Синій пакет“

Перша кіно-фабрика ВУФКУ в Одесі закінчила ставлення нового фільму «Синій пакет». Цей фільм уже цілком дороблено і його вже внесено до прокатного плану. Фільм «Синій пакет» змальовує романтичну пригоду під час наступу на Україну петлюрівців та поляків.



Режисер Ф. Лопатинський

Фільм має досить жваву фабулу, перевиту різними пригодами героїв та масовими сценами боїв.

Зміст приблизно такий.

Поляки захоплюють одне з українських містечок. Робітники цього містечка організують збройний виступ проти них, але не діставши підтримки кінноти, що оперувала в тилу поляків, терплять страшну поразку.

Гнів та запал робітників, не зважаючи на це, не вщух. Вони організують повстанський загін і з лісів та балок починають нову боротьбу.

Начальником загону стає старий бойовий робітник Михайло Зуб. Його син Петро разом з ним бере участь у повстанському загоні.

Одного разу, щоб налагодити зв'язок з кіннотою, штаб робітничого загону посилає Петра з пакетом до штабу кінноти.

Дорогою на Петра робить напад сотник петлюрівської армії Гамуз, але Петрові щастить втікти від нього.

Коня його поранено, й Петро заїзджає на хутір до знайомого селянина Терещука.

Терещук дає йому свіжого коня, але в той-же час непомітно викрадає пакета, щоб передати його своєму приятелеві сотнику Гамузу.

Петрові загрожує розстріл за невиконане доручення.

Дочка Терещука, Надійка, кохає Петра й силкується його врятувати. Вона довідується, де заховано пакета до приїзду сотника Гамуза, забирає цього пакета, сідає на коня і мчить до штабу робітничого загону.

Петра в цей час ведуть на розстріл.

Сотник Гамуз зі своїм ординарцем, довідавшись про втечу Надії, женуться на конях навздогін.

І коли вони її наздогоняють розвідка робітничого загону робить на них напад і вони змушені втікти.

Надійка вчасно привозить пакета і цим рятує Петра.

Сценарій написав письменник Гео Шкурупій, співробітничав з ним т. Інатович.

Ставив сценарій режисер театра «Березіль» Фавст Лопатинський, знимав оператор Калюжний.

Фільм знимався кілька місяців в Одесі, Київі та під Харковом у Люботині.

Треба зазначити, що сценарій було зроблено компактно, динамічно з дотриманням усіх тих умов, що



Оператор О. Калюжний

потрібні режисерові для виготовлення народнього фільму, зрозумілого широким трудящим масам.

Режисер Лопатинський працює в театрі з 1914 року. В кіно це перша його спроба, й оскільки він вважає, що перша річ у всякій роботі мусить сприяти вивченню її та досягненню певної майстерности, він ставив перед собою такі завдання:

1) Подати фільм як мога простіше, без того фальшу, натягнутости та ходульности, що ними, на жаль, переповнено багато теперішніх фільмів.

2) Провести чітку нерозривну сюжетну нитку через усі частини фільму без провалів, що так часто трапляються в наших фільмах, без поверхового сковзання, та зайвих загальних місць.

3) Простудіювати монтаж, і

4) Показати, оскільки це можливо, в цьому фільмі актора, не затираючи, не забиваючи його масовими сценами. Показати його так, щоб після сеансу у глядача залишалися в пам'яті певні постаті.



Письменник Гео Шкурупій

Чи додержано цих всіх моментів, то про це скаже своє слово наша критика

Лишається додати, що головну жіночу ролю в фільмові виконувала артистка театру «Березіль» Зінаїда Пігулович, і що фільм складається з шости частин.

Фільм своєю установкою цілком придатний, як для міста так і для села, а це досить великий плюс, при бідности на здатні для селянської авдиторії фільми, що її ми й досі ще не позбулися. Фільм «Синій пакет» не має метою своєю голу, схематичну агітацію, а робить спробу психологічно поглибити й досконаліше пізнати тих суб'єктів, що діяли в революції. Живих людей, а не ходульні постаті робить спробу змалювати й окреслити цей фільм.

Дм. Бялик



Гайдамаки женуться за Петром

Від редакції. В № 4 журналу «Кіно» в передовій статті «Шляхом розвитку» трапилася помилка. Написано: «нарада... вирішила дати широкий кредит на три місяці», а треба: «широкий кредит на три роки».

«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»



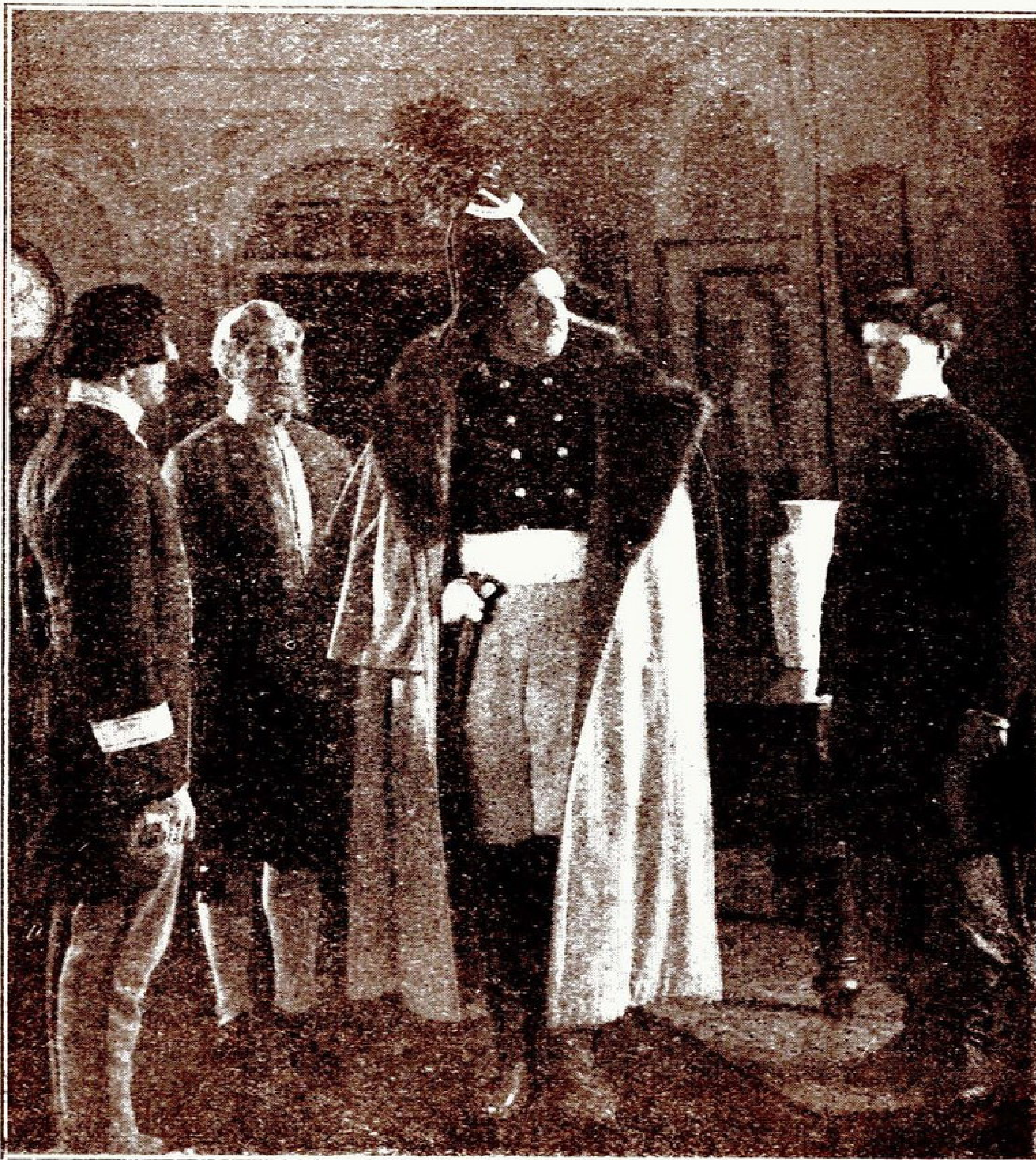
Школа д'якова, де вчився Тарас



Енгельгарт в присутності Брюлова, Венеціянова й Жуковського підписує „відпускну" Тарасові

„Тарас Шевченко“

До 112-ої річниці з дня народження Тараса Шевченка ВУФКУ приготувало величезний історичний фільм на дві серії «Тарас Шевченко». Сценарій фільму написав М. Панченко. Картина ця малює життя й творчість великого поета і є першою спробою відобразити на екрані історичне минуле українського народу, його боротьбу за національне й соціяльне визволення. Маючи центральною постатю своєю Тараса Шевченка, картина проте не є лише хронікою Шевченкового життя, бо поряд з цим відображує й ту добу, в яку зростав і виховувався цей могутній революціонер-поет. І злиденне життя кріпаків, і ледарська розкіш поміщицьких маєтків, і бундючність та пишність царських палаців—все це відбито на фільмові.



Тарас—козачок поміщика Енгельгарта

ВУФКУ приклало всіх зусиль, щоб зробити оцю картину гідною памяти поета. Найкращі робітники української кінематографії були призначені для роботи. Українська Академія Наук допомагала всім, чим могла, створити фільм. Академик М. Грушевський, Оніщук, Новицький, найкращі знавці Шевченкової доби, взяли посередню й безпосередню участь у роботі над фільмом. Всеукраїнський музей ім. Шевченка (Київ) та Одеський музей Академії Наук дали змогу скористати для знимання з низки історичних експонатів, як-от меблі то-що, які по цих музеях переховуються. Намагаючись, щоб фільм було й художньо й історично витримано не лише в загальному плані, але й в найменших деталях, було запрошено до керовництва художнім боком ставлення відомого українського художника-архітекта проф. В. Г. Кричевського.

Ставить картину режисер П. І. Чардинін, що двацятипятилітній ювилей його роботи в кінематографії святкуватимемо тоді, коли фільм буде цілком закінчено, а знимає картину оператор В. І. Завєлев, один з найкращих операторів СРСР. Через те, що фільм «Тарас Шевченко» має відбити всю добу тодішню, і то життя й побут не одної якоїсь соціяльної верстви, а всіх тих соціяльних сил, що тоді діяли, в картині виведено цілу низку історичних фігур, як от Миколи І, Олександра II, князівну Репіну, художника Брюлова, Венеціянова, Сошенка, українського письменника Гребінку, що допоміг Шевченкові видрукувати «Кобзаря», та инших.

Грим і перуки виготовляв для фільму відомий спеціялист цієї справи тов. Щербина. Історичної правди у фільмові додержано не лише в типажі, в меблях, декораціях, одягах та дрібному реквізиті (спеціяльно закуплено для ставлення величезні партії меблів, посуду то-що), але й місцевості, де провадилося знимання, добиралися незвичайно уважно. Більшу частину картини було знято на Київщині, у селі Верховні, що краще за инші заховало колорит старого українського села. Там було реставровано старовинний поміщицький будинок Шевченкової доби. Як відомо, на могилі Шевченка зараз зроблено багато змін проти того вигляду, що могила ця мала раніше. Тому довелося біля Київа насипати нову могилу за точним зразком, за фотографіями Шевченкової могили так, як вона виглядала колись.

Багато сцен картини знималося в Ленінграді, в Зимньому палаці, в Літньому саді, Петропавлівській фортеці. Знимання провадилося також по тих місцевостях, де хоча-б тимчасово був Тарас: в Москві, в Нижньому-Новгороді, на Волзі, біля Каспійського моря. На Кавказі було знято увесь Військово-Грузинський шлях, прирви й шпилі Кавказьских гір для сцен, як війська Микола І подолали Кавказ (за поемою Шевченка «Кавказ»). В грандіозних батальних сценах брали участь цілі кавалерійські бригади, що для них у майстернях Одеської кіно-фабрики було виготовлено 1000 комплектів одягу.

Поряд з великим двохсерійним фільмом режисер Чардинін готує невеликий фільм для дітей «Шевченкове життя» за сценарієм М. Панченка та Д. Бузька.

Центральну ролю Тараса Шевченка грає артист «Березоля» О. Бучма, маленького Тараса грає Вася Людвинський, в инших ролях виступають актори Худолєєв, Панов, Капралов, Добровольский, Лісовий, Адашев, Асташев, Мальський, Осташевський, Лярова та инші. За представника Редсектора ВУФКУ на ставлення прикомандировано відомого поета Михайля Семенка.

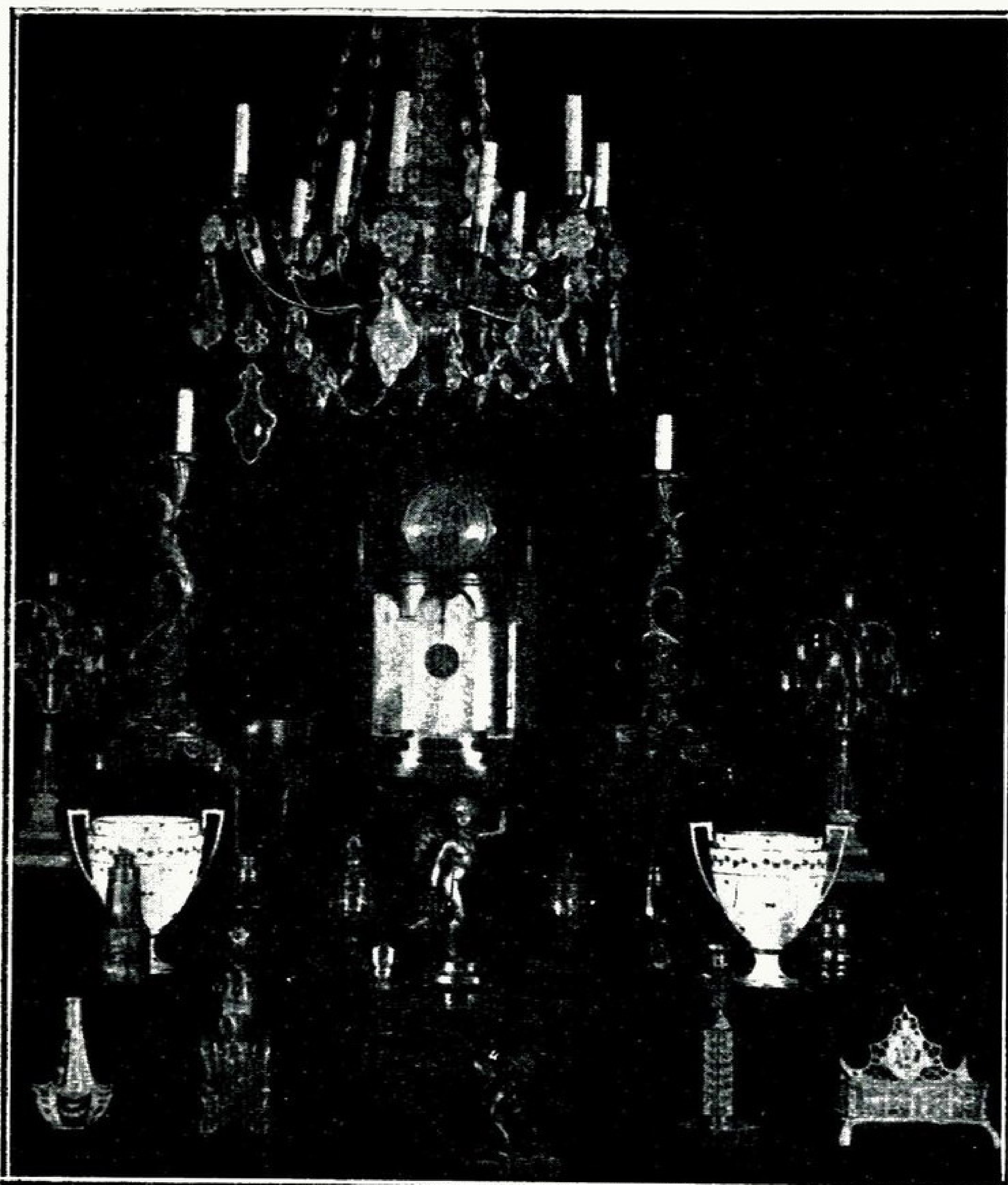
Тут уміщуємо уривок зі сценарія фільму, що відноситься до періоду дитячих років Тараса та аж до моменту його звільнення з-під кріпацтва.

Уривок зі сценарія „Тарас Шевченко“

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

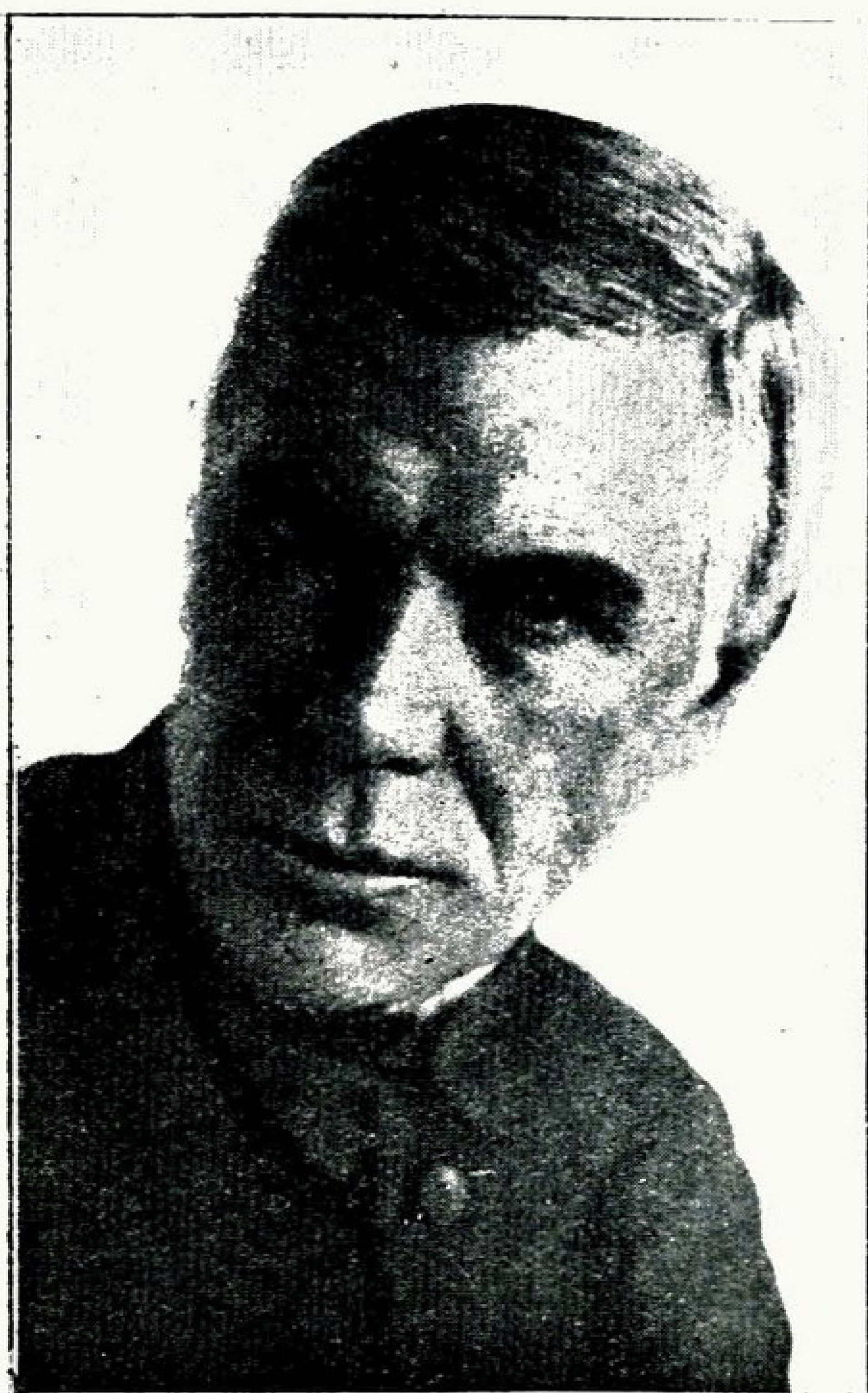
МЕНІ ТРИНАДЦЯТИЙ МИНАЛО...

122. Маленька кріпачка Оксана була єдиною втіхою для Тараса.
123. Тарасова хата. До хати підійшла гарна кучерява дівчинка, років 11-ти,—Оксана. Несміливо відчиняє двері, в хату не йде. Кличе Тараса. Вибіг Тарас (років 12-ти), зрадів, ухопив її за руку.
124. Одбіг од дверей, обкрутився з нею. Потім раптом покинув її й побіг до хати.
125. Знову швидко повернувся до Оксани. Взялися за руки й побігли з двору.

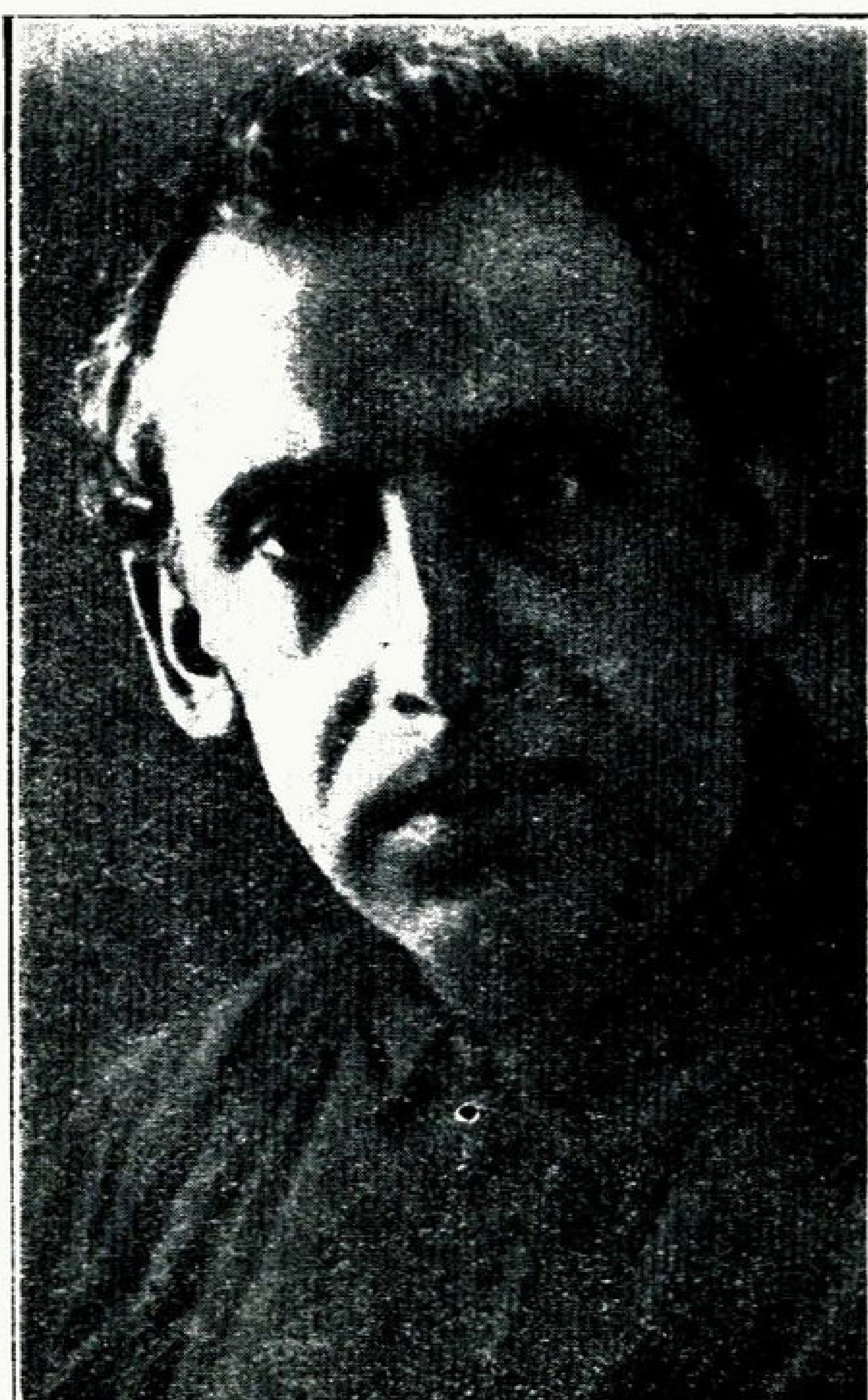


Історичний рекрізит: мебля, посуд то-що, як й закуплено для ставлення фільму „Тарас Шевченко"

126. У бур'яні сидить Тарас і Оксана. Тарас малює на шматочку сірого паперу. Оксана заглядає на малюнок.
127. Тарас показує їй малюнок. Вона здивована, радісно хитає головою.
128. Мені тринадцятий минало,
Я пас ягнята за селом.
129. Поле. Отара ягнят. Коло них хлопчик. Сонячний день кінця літа.
130. Тарас ходить серед ягнят. Гладить їх. Грається.
131. Подививсь я на ягнята,—не мої ягнята...
Подивився я на хати,—нема в мене хати.
132. Сумне обличча Тараса, затулив обличча руками. Плаче.
133. Маленька Оксана вибірає плоскінь. Стрепенулася. Глянула вбік.
134. Оксана підбігла до Тараса. Обнімає його, втішає. Очі в Тараса прояснюються. Він повеселішав, говоре з Оксаною. Оксана біжить вбік, Тарас, посміхаючись, дивиться їй вслід.
135. Оксана й Тарас сидять край дороги. Оксана бере зі своєї торбинки хліб, цибулю й ділиться з Тарасом.
136. Тарас із Оксаною женуть з гори ягнят, бігають, жартують.
137. Струмочок. Блищить вода. Ягнята п'ють воду. Тут-же Тарас із Оксаною стоять, обнявшись, і з тихою посмішкою дивляться на ягнят.
138. А взимку...
Вчитись-би, та де...
139. На майдані біля церкви, більша за инші, але-ж дуже непривітлива хата, стіни облуплені, вікна брудні, шибки побиті. Подвіря нема. Нема й тину. Це школа. До школи прямують зі всіх боків діти з книжками.
140. Двері школи одчиняються. Виходить Тарас із коромислом і порожніми відрами.
141. Два хлопчики бавляться, боряться, обвалялися в снігу. Тарос зупинився коло них, сумно дивиться. Вони щось крикнули йому й подались. А Тарас пішов далі з відрами.
142. Шкільна кімната, брудна, без лав. Стіл із дошок збитий. Тільки біля столу одна лава. Вбігають діти.
143. Штовхаються, спішать сісти біля столу на лавку, але вміщаються тільки 3-4 душі. Инші сідають долі.
144. Купка дітей затоплює грубку, роздмухують вогонь.
145. Школа зовні, коло вікна зупинився Тарас, зняв відра з плеч, вже повні: тяжко стало. Зазирає в вікно.



Режисер П. І. Чардинін



Оператор В. І. Завєлєв

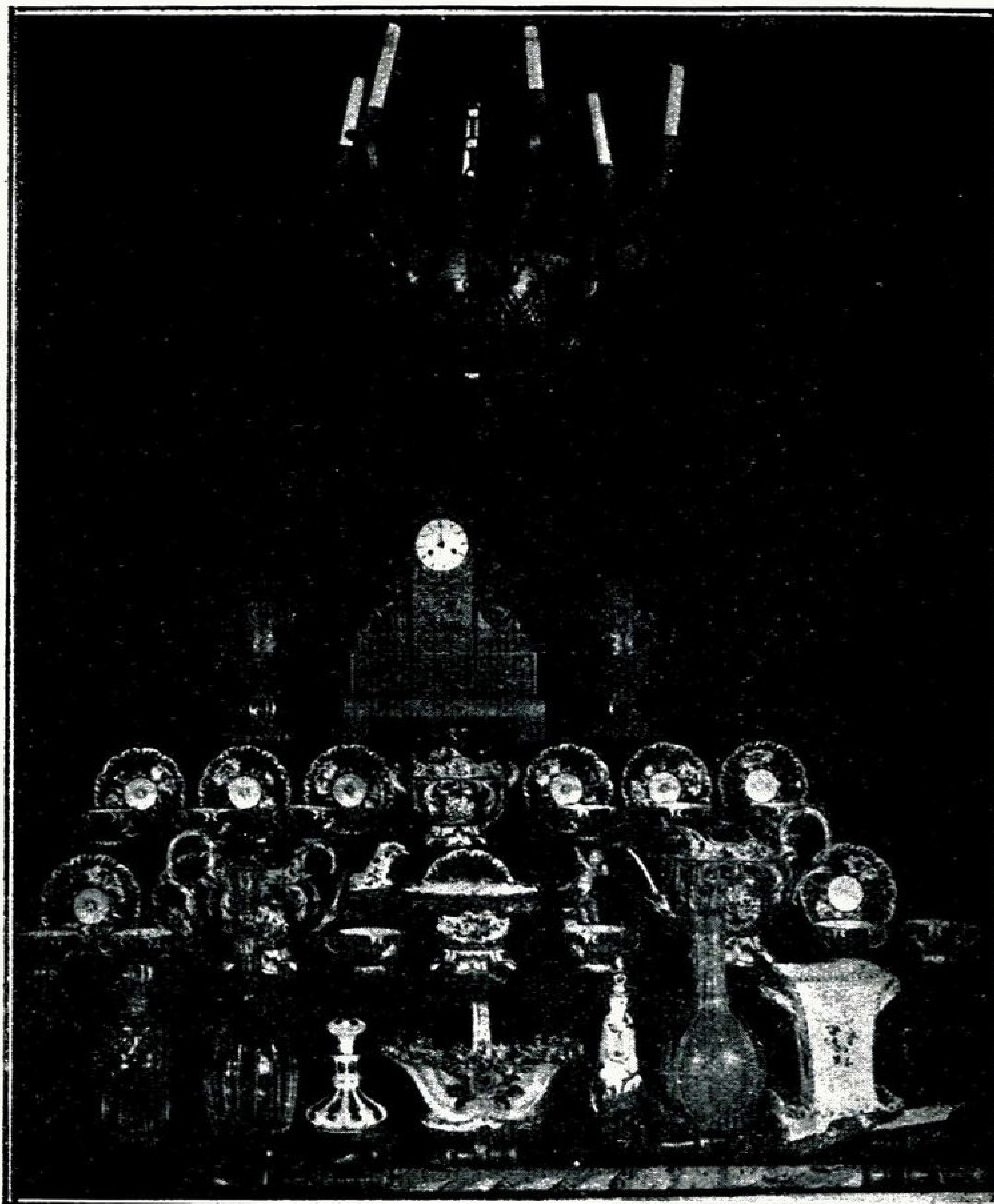


Проф. В. Г. Кричевський

152. Тяжко зароблена наука.
153. Вечір. Кімната дяка. Він сидить за столом п'яний, схиливши на стіл голову. Перед ним порожня пляшка. Тарас порається в кімнаті. Ось дяк покликав його до себе.
154. Тарас і дяк коло столу. Дяк тиче пальцем у розкриту книжку.
157. Дяк тиче пальцем в книжку, щось говорючи. Тарас, видно, зле розуміє. Дяк хапає його за волосся. І «вчить», б'ючи по обличчю...
176. Після двох років такої науки Тарас вирішив утікти від дяка.

Багато лиха ще після цього зазнав Тарас. Його поміщик Енгельгарт узяв до себе за козачка, і ось разом з паном своїм молодий Тарас одвідав і Вільно і, нарешті, Петербург. Енгельгарт вирішив зробити з Тараса собі власного маляра, а тому віддав його вчитися до маляра Ширяєва, але що то було за вчення! Тарас, коли мав вільну хвилинку, тікав од свого «учителя» до Літнього саду, де мав втіху з того що перемальовував статуї саду.

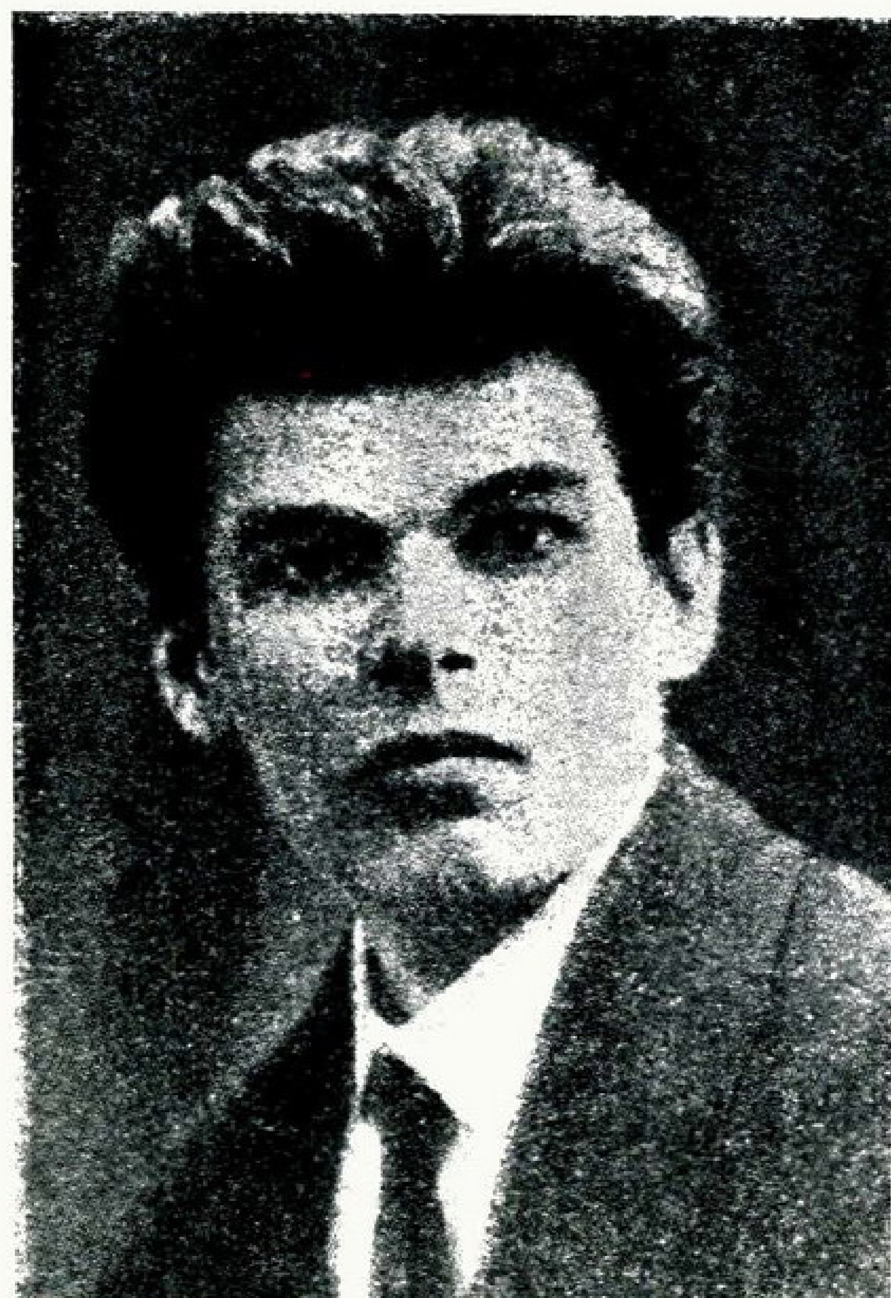
304. Літній сад у Петербурзі. Місце, де стоїть статуя Сатурна. Тарас присів біля статуї й змальовує її.
305. Тарас несподівано зустрічає в саду свого земляка, художника Сошенка.
306. Повз Тараса йде якийсь, артистично недбало одягнутий чоловік. Він подивився на Тараса, пройшов кілька кроків, знову обернувся, обережно підійшов до нього. Тарас підвів голову. Починається розмова...
309. Тарасом цікавляться всі знайомі Сошенка.
310. Багата вітальня. В ній сидять Брюлов, Жуковський, Гребінка, Сошенко та инші.
311. Тарас біля Брюлова, соромиться, немов не знає де себе діти. Брюлов розглядає його малюнки. Біля їх обох Сошенко, що бере жваву участь у розгляді малюнків. Брюлов бере під руку Тараса.
312. Брюлов підводить Тараса до Жуковського, що із кимсь розмовляє. Брюлов показує на Тараса, щось каже Жуковському. Той садовить Тараса біля себе, розпитує його.


Старовинний посуд, що його закуплено спеціяльно д я фільму

Фільм «Тарас Шевченко» закінчено. Він буде гідною шаною від трудящих України свойому поету. Величня історія боротьби її страждань не тільки Шевченка, але й того народу, що найкращим сином його був Тарас, на довгі роки зафіксовано на плівці з целулойду. Українська кінематографія віддала свою дань пам'яти цього поета-бунтаря.

М. Фартучний


Сценарист М. Панченко


Поет Михайль Семенко


Сценарист Д. Бузько

„СИНІЙ ПАКЕТ“



Надійка (арт. Пігулович)



Петро (арт. Щербак) в штабі повстанського загону

Кіно РСФРР

Робота Пролеткіно

Зараз вже остаточно розроблено виробничий план Пролеткіно на 1926 рік.

В основу цього плану взято кілька великих картин типу «бойовиків», звязаних з історією Жовтневої революції. Це — «Кінець Колчака» та «Врангеліяда». Обидві ці картини передбачається поставити у величезному маштабі, за участю війська, аеропланів, флоти. Сценарії збудовано за історичними документами, запрошено брати участь у цих картинах дійсних учасників подій. Разом з цим, кожна оця картина матиме самостійну інтригу, отже й «Врангеліяду» й «Кінець Колчака» треба вважати швидче за соціяльно-історичні кіно-романи, аніж за виключно історичні картини.

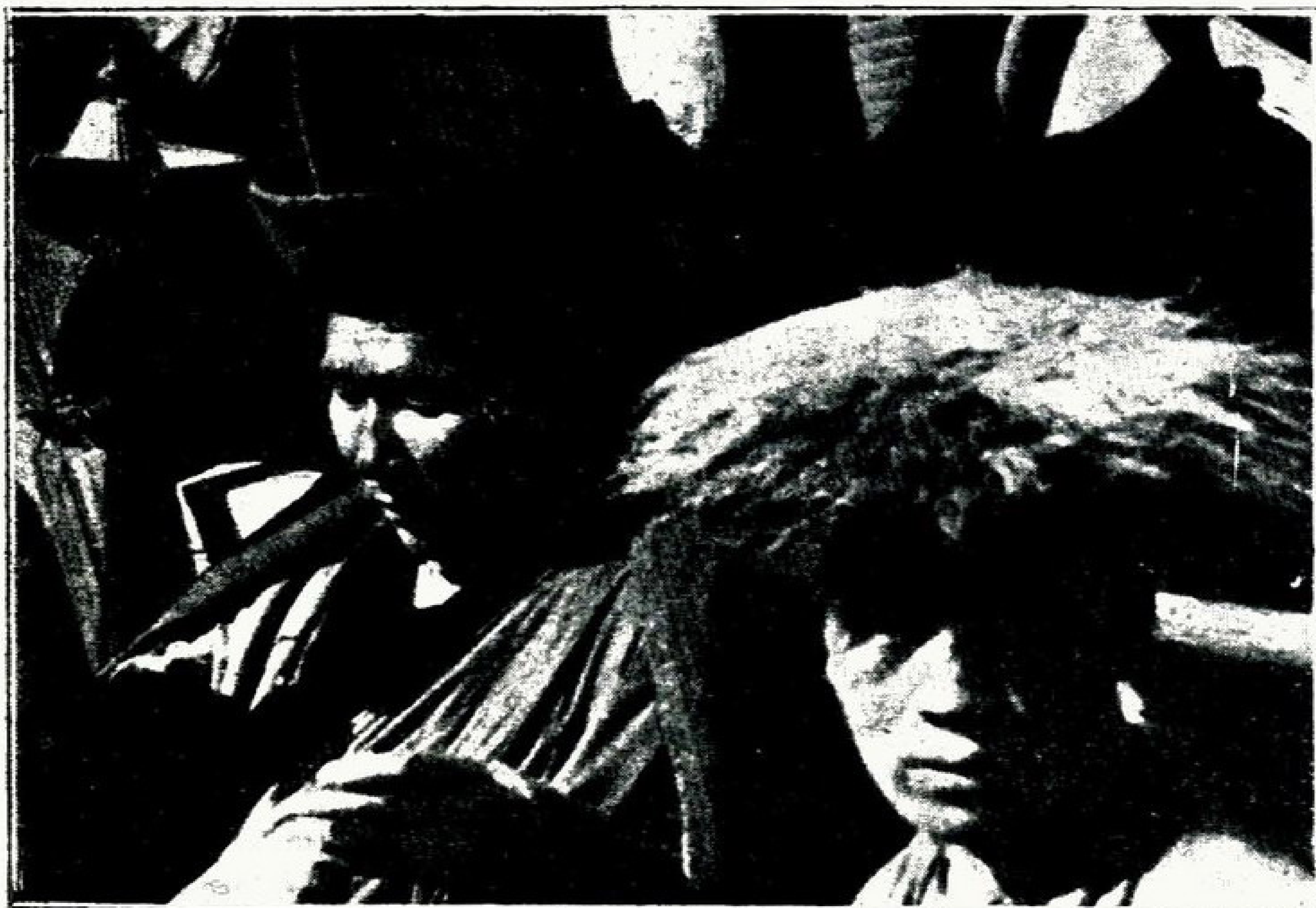
З інсценованих сучасних літературних творів треба визначити «Секретаря профспілки» за романом тієї-ж назви Л. Скотта та «Міста й роки» — К. Федіна. Перший сценарій написав Гусман та Марієнгоф. Сценарій переносить дію у за-океанську країну, на тлі якої показано боротьбу у профспілці робітників-будівельників. Боротьба ведеться з чисто американським «розмахом» шляхом підкупів, фалшування, бійок, переслідування й т. и. Загалом картина має усе, чим визначається американська кінематографія, але-ж через це «Секретарь профспілки» не втрачає свого суспільного значіння.

Сценарій «Міста й роки» — написав автор романа К. Федін. Роман цей охоплює роки імперіялистичної війни, окопи, полон, а потім поворот у Росію в роки комунізму. Як літературний твір «Міста й роки», критика привітно зустріла й, звичайно, фільм за сценарієм цього роману мусить бути дійсною кіно-подією.

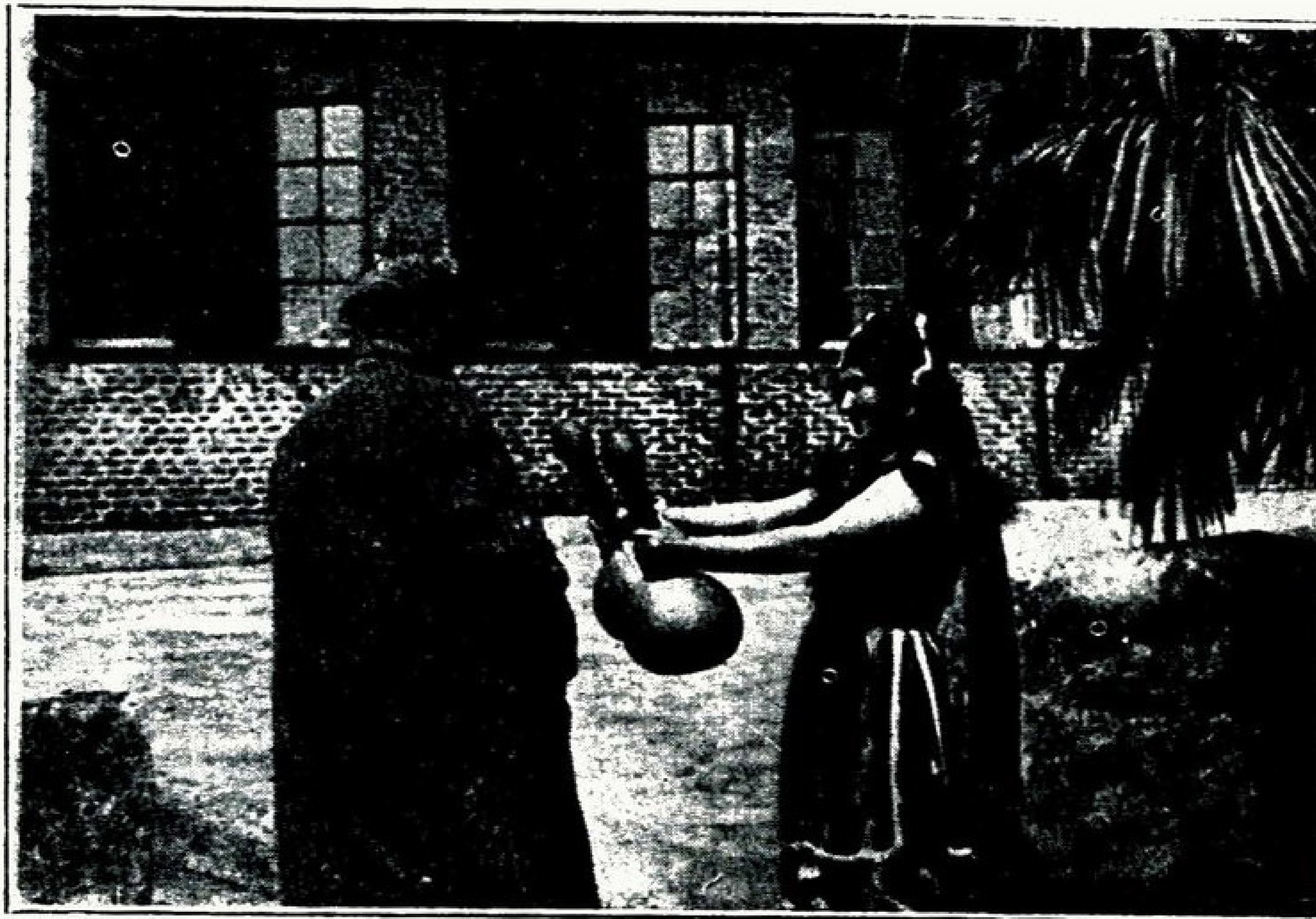
З класичних творів у план Пролеткіно включено інсценовку «Капітанської дочки» й «Невського Проспекту». Повість Пушкина передбачається поставити у зміненому вигляді, доповнивши на підставі історичних документів, що характеризують Пугачова й Катерину. «Невський проспект» за М. Гоголем буде зроблено як стилізовану комедію з Миколаївської доби. Сюжет комедії — розправа ремісників-німців з офіціром-ферлакуром — дає багато цікавого матер'ялу для відтворення Гоголівського Петербургу.

З історії боротьби робітничої класи Пролеткіно намітило постановку великої картини «Ленський розстріл».

Експедиція Пролеткіно, що виїхала цього року до



Кадр з фільму „Великий переліт". Вироб Пролеткіно



Сцена з фільму Пролеткіно „Очі Андозії"

Сибіру, зібрала величезний матер'ял, що й піде у основу цієї картини, яку задумано, як монументальну не лише історичного, але й трагедійного характеру. Також історію робітничої класи малюватиме картина «Будівельники", що малює розвиток профспілки будівельників, — спілка у підпіллі, боротьба з провокацією, провал спілки, й — нарешті у епілозі — спілка за наших часів і поширене будівництво, в звязку з електрифікацією СРСР.

Що-ж до електрифікації, то їй буде присвячено велику картину «приключенського» характеру.

З фільмів для села — намічено до постановки картину «Оранка» за сценарієм Новосьолова. Ця картина малює історичний епізод розправи війська з селянами Пензенської губ., що з'орали поміщицьку землю. Картину збудовано виключно на масових сценах і вона має інтерес, як спроба утворити нову кінематографію, позбавлену «героїв».

І на решті за планом намічено поставити кілька комедій, зпоміж них цікаву сучасну комедію Н. Ердмана за керовництвом Мейєрхольда.

З режисерів у 1926 році у Пролеткіно працюватимуть: Інкіжинов, Іванов-Варков, Доронін, А. Шатров, В. Мейєрхольд, В. Соколов, Уральський та инші.

Робота „Кіно-ока"

За останній час Культкіно вислало кілька нових експедицій, що збіратимуть матеріял для картин «Держторг» та «Перебіг Кіно-Ока по СРСР».

До Новоросійську поїхав оператор-кінок Кауфман, щоб засняти велику партію тракторів для Держторгу, що прибула з-закордону.

Кіно-кореспондент Зотов, що його командировано до Сибіру, знимав там побут тунгусів та мислівство. Умови для фотографування тут дуже несприятливі, працювати доводиться лише одну годину на день. Дуже цікавий побутовий та промисловий матеріял з життя далекої півночі зфотографовано оператором Бендерським в країні Комі коло Білого моря.

Повернувся до Москви кіно-кореспондент Толчан, що знимав у Бухарі побутові моменти та заготовку смушків, і кіно-кореспондент Константинов, що знимав полювання на векш, мислівство та побут тубільців Північного Уралу.

Все це зфотографовано для фільмів «Держторг» та «Перебіг Кіно-Ока».

За кордоном

Лист з Німеччини

1925 рік закінчився для німецької кіно-промисловости під прапором розпачливої боротьби за своє існування, під прапором болісного опору систематичному наступові американської кіно-промисловости, розпочатого для завойовання німецького кіно-ринку.

Німеччина, коли кінчився період інфляції, стала що-до експлоатації смачним шматком для чужоземної кіно-промисловости, не зважаючи на збіднілість всіх верств німецької людности, не зважаючи на підупад одвідування кіно-театрів, бо все-таки спостерігаємо велику цікавість до екрану, до його героїв, його специфічного життя. Цьому не заважають навіть кризи й банкротства, що стали за останніх часів звичайними гостями життя німецької кіно-промисловости. Всі ці кризи є лише наслідок інфляційного періоду, коли, через постійне хитання німецької валюти, будь-яка точніша калькуляція в усіх галузях кінематографії, і виробництві, і прокаті, і кіно-театральній справі, була цілковито неможлива, коли доводилося жити виключно сьогоднішнім днем. Тим часом кінематографія перед усім вимагає достотного обліку. Правильно складений кошторис — перша запорука поспіху. На жаль, майже не знайдете в Німеччині режисера, що при роботі не перевищив-би в значній мірі складеного кошториса. Важко знайти театро-власника, що точно додержує свої зобов'язання та контракти що до прокатчиків, тим більше, що одвідувачі кінематографів перебувають під значним впливом «моди». (Справді, ми спостерігаємо в кінематографії певні прояви моди — одночасний випуск серій картин на ту чи иншу тему, чомусь уподобану публікою).

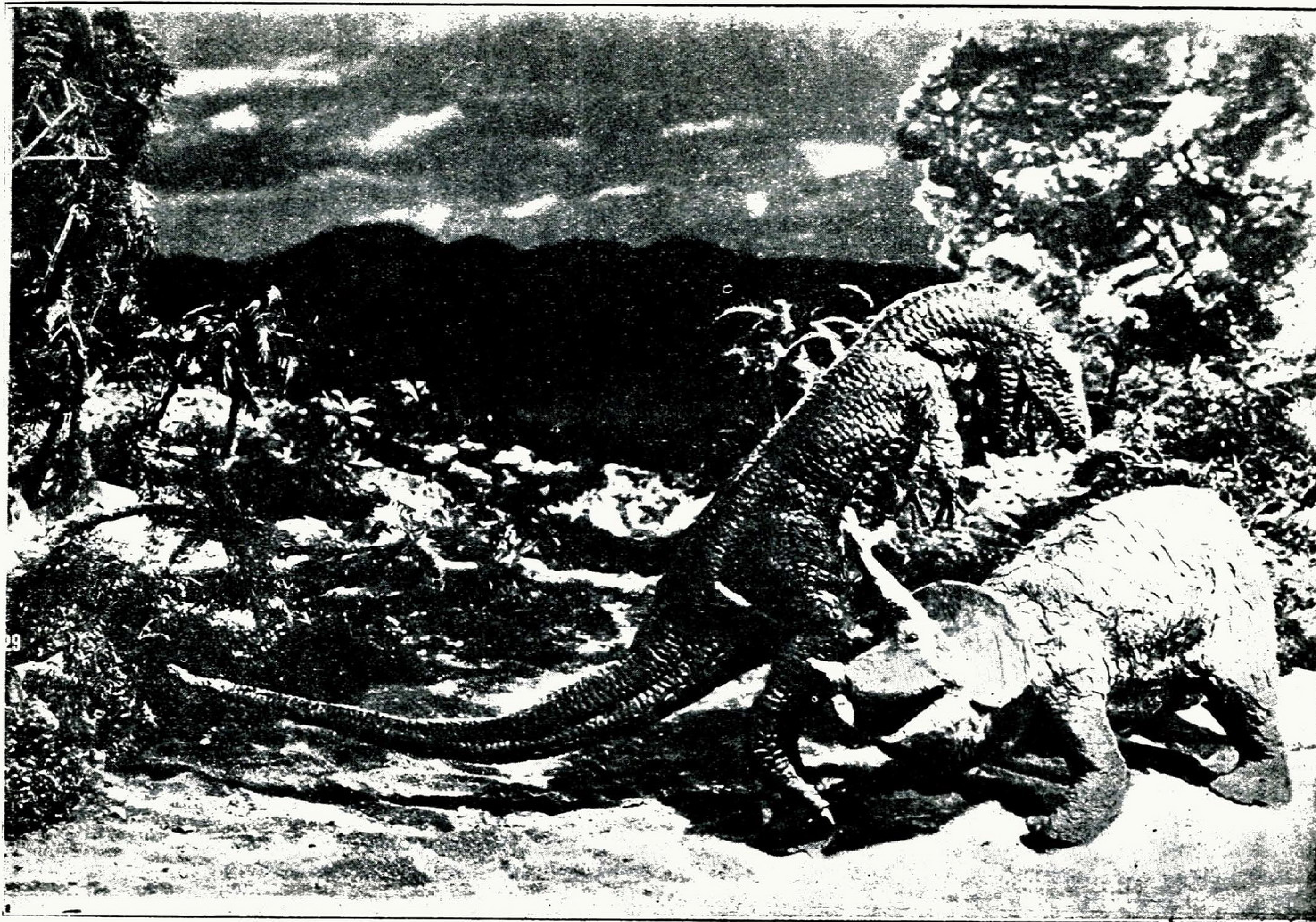

Еміль Янінгс та Ліль Даговер у фільмі „Тартюф" (новий фільм виробництва „Уфа")

За таких умов жодне комерційне підприємство не може сподіватися на успіх. Коли-ж звернутися до підприємств на чолі з умілими й значними комерсантами, то ми побачимо, що вони мають поспіх. Маємо приклад на таких фірмах, як от «Phoebus-Film» та «Süd-Film».

Отже, кіно-промисловість у Німеччині може працювати. Тяга американців до Німеччини ще раз стверджує це.

Що може дати Німеччина?

Звичайно, точно визначити, що може дати той чи инший фільм у Німеччині, не можна. Хоча-б просто тому, що прибутковість фільму надто індивідуальна. Проте, вже можна встановити, що пересічний німецький фільм, зроблений без особливого розмаху, завжди окупає себе в самій Німеччині. Вважають, що такий фільм може легко дати з прокату від 200 до 300 тисяч марок загального прибутку. Я ще раз застерігаю, що ці цифри стосуються лишень до пересічних німецьких фільмів, вартістю для Німеччини на 100—150 тисяч марок. Фільм працює в Німеччині близько два роки. Отже, з цього бачимо, що кожний німецький фільм, зроблений раціонально, окупається в Німеччині. До чужоземних фільмів з такою самою міркою підходити не можна. Пересічний чужоземний крам дає значно менші зиски, одначе й вартість його відповідно менша (про бойовики я не говорю, бо



Боротьба передісторичних тварин. Кадр з американського фільму „Загублений світ“

вони роблять часом великі зиски і коштують відповідно до цього значно дорожче).

Зваживши на те, що Німеччина стала знову ринком, американська промисловість прикладає багато зусиль, щоб його завоювати. Для цього на початку Америка кинула на німецький ринок великі бойовики за незвичайно низьку ціну, остільки низьку, що навіть патріотичні почуття німецьких прокатчиків і театровласників приголомшились. Та незабаром розпочалася боротьба проти цієї американської агресивної політики, що спричинилася до встановлення так званого «контингента», себ-то всяких можливих захисних заходів, які мають стати на перепоні, обмежуючи доступ на німецький ринок фільмам чужоземного виробництва. Спочатку випробовано перепонне мито, та й воно, й инші спроби митного характеру не вдалися, бо всі ці посередні видатки американські прокатчики стягали потім з покупців фільмів, і фактично вони лягали на німецьких-же кіно-промисловців.

Рішучий удар чужоземній навалі, здавалося, зроблено рік тому, коли репрезентаційна організація від усіх німецьких кіно-об'єднань (так звана «Spitzenorganisation»), підтримана законодавчими органами,— запровадила новий принцип довозу в Німеччину чужоземних фільмів. Регулятором контролю стали на цей раз прокатчики, що мали право прокатувати лишень стільки чужоземних картин, скільки за цей самий час у їх було в прокаті картин німецьких.

Ця міра вплинула. Та в свою чергу й американці через якийсь час пристосувались й повели боротьбу за новими методами. Перш за все, американці почали організовувати сталі власні прокатні контори в Німеччині, що дало їм змогу спроваджувати картини на німецький ринок і позбавило їх від залежности що до вибору картин від німецьких прокатчиків. По-за-тим, маючи власний прокатний апарат, вони могли вмілою й безугавною рекламою звернути увагу публіки, а через те й театровласників, на своїх штатних акторів і режисерів, зробити їх близькими німецькій людності і так збільшити попит на фільми з їх участю. Проте, як-же обійти перепонні міри? Тут то й виявилася хиба контингента. З'явилися так звані «контингентні» фільми.

Молоді, або безробітні режисери швидко випускали, на вимогу прокатних фірм, дешеві фільми, на які прокатчики одержували право набувати картини чужоземного виробництва. Звичайно, ці фільми не робили великих зборів, та своєї мети вони досягали,—вони давали контингент. Коли-ж вони давали збитки, що при їх дешевині було майже виключено, то ці збитки перекладалися на чужоземний фільм і лишень здорожували його. Правда, були де-які випадки, коли для цього випускали цілком халтурні фільми, та їх кіно-цензура визнала непридатними для контингента, і після цього такі спроби більш не повторювалися.

Отже, безгрішшя і промислова криза, що їх переживає німецька кінематографія, припала на час створення контингентних картин. Все це, взяте разом, дуже понизило її загальний художній рівень. Продаж німецьких фільмів за-кордон—став після війни переважно лотереєю. Не кожний фабрикант може дозволити собі розкіш робити високо-кваліфіковані фільми, призначені й для за-кордону. Дешевий фільм зроблений для Німеччини, що до всього дає право на контингент,—

вірна справа. Тому то більшість німецьких кіно-промисловців, яких передусім цікавить, звичайно, заробіток, а не ідейні мотиви, присвятили себе фабрикації дешевих фільмів.

Виключенням до цього часу була «Уфа».

«Уфа»,—найбільша німецька кіно-фірма, орієнтувалася в своїм виробництві не тільки на Німеччину, де вона була сувереном через багато власних великих театрів (130), але виявила за останній час дуже експанзивні прагнення. «Уфа» розпочала, під керовництвом свого головного директора Помера, боротьбу з Америкою за світову владу. Та спроба ця закінчилася невдало. Правда, позиції «Уфа» в Европі за минулий рік значно зміцнилися. «Уфа» організувала, за прикладом американців, власні прокати в Австрії, Угорщині, Чехах, Польщі, Швеції та Італії. Склала тверді договори, основані на принципі обміну з французькими фірмами й, навіть, організувала своє власне представництво в Америці. Та продаж картин «Уфи» в Америку все-таки посувався більше, ніж кволо, не зважаючи на величезний успіх у американської публіки й преси двох проданих Америці фільмів «Уфи»—«Нібелунги» й «Остання людина». А раз фільм не був проданий Америці й не завжди продавався Англії, то він давав дефіцит, бо Німеччина й продаж Европі, звичайно, не могли виправдати видатків на фільми, що їх вартість часом підносилась до мільйона марок і більше.

Це в звязку з безугавним поширенням «Уфи», що прагнула до світового панування, з видатками на купівлю й будову нових театрів, і призвело до кризи, якою закінчився солодкий сон німецької кінематофії про світову гегемонію.

Великі, часом нераціональні видатки, підтяли економічний добробут «Уфи», тим більше, що «Deutsche-Bank», головний акціонер «Уфи», відмовився надалі її знову кредитувати. Довелось вдатися до позики на боці. Тут то й виявився скептицизм банків і великої індустрії до кінематографії. Не зважаючи на те, що майже всі великі банки репрезентовані в правлінні «Уфи», вона кредитів не одержала. Для неї прийшли критичні дні. Її акції на біржі почали падати. А разом з цим кредит, відкритий банками всій німецькій кіно-промисловості (8-ми акційним товариствам і де-яким дрібним фірмам), не перевищував 25 мільйонів марок, себ-то не був більший за 1 відсоток всіх кредитів, відкритих німецькій промисловості банками взагалі.

Тоді «Уфі» довелося звернутися до своїх американських конкурентів, що розуміли, яку перевагу дає в Німеччині спільна робота з «Уфою».

Перше в цих перегонах конкурентів за смачний приз до фінішу прийшло товариство «Універсаль». Та йому довелося поступитися перед спільним наступом двох найбільших американських фірм «Фамус-Плайерс» та «Метро-Гольдвін», і обмежитись лишень відступним од останніх. «Уфа»-ж одержала дуже пільговий десятирічний кредит на 4.000.000 доларів.

Перший момент здавалося, що «Уфу» цілком американізовано. Нині-ж опубліковані дані, які показують, що «Уфі» пощастило заховати свою самостійність.

«Фамус-Плайерс», «Метро-Гольдвін» та «Уфа» створюють в Німеччині нове товариство, що через прокат «Уфи» розпочне розповсюдювати 60 фільмів, по 20 кожної фірми. «Уфі» належить право добору цих 40 американських фільмів. Керовництво цим товариством буде передано правлінню з 4 людей (2 від «Уфи» і по одному від американців). Своєю чергою американські контрагенти «Уфи» беруть до Америки 10 фільмів виробництва «Уфи», які вони зобов'язуються не тільки пропустити через свій прокат з гарантією певної суми, а й обов'язково демонструвати в своїх першоекранних театрах на Бродвеї в Нью-Йорку. Цим уже частково розвязується справа просування німецьких фільмів до Америки. Зорганізоване товариство працюватиме надалі й над виробництвом, при чім американці користуватимуться лишедорадчим голосом при виборі сценарія, режисера й акторів. Незабаром мають розпочати постановку двох таких фільмів. Що-ж до театрів «Уфи», то на них американський вплив не розповсюднюється. Тільки надалі, в разі поширення своєї театральної сітки, «Уфа» в кожнім окремім випадкові, згідно з договором, повинна пропонувати своїм партнерам половинну участь в купівлі.

Я свідомо детальніше зупинився на цій угоді, бо історія «Уфи» є фактично історія німецької кінематографії.

Угода з американцями потягла за собою низку перемін і в діяльности самої «Уфи».

Змінилися й коровники. «Deutsche Bank» провів на головного директора й голову правління «Уфи» свого ставленика, банківського діяча Баусбака, на обов'язку якого буде, певне до мінімуму, скорочувати видатки «Уфи». Перш за все це відіб'ється на виробництві, що його буде зменшено й здешевлено. Для представництва «Уфа», на зразок американських товариств, буде випускати що-року кілька бойовиків. А що весь апарат «Уфи» не пристосований до виробництва дешевих фільмів, то головна її діяльність зведеться, очевидно, до фінансування невеличких німецьких виробничих товариств, що з меншими видатками зможуть постачати «Уфі» потрібні їй для контингенту фільми. «Уфа»-ж мусить мати можливість перепустити через свій прокат тільки 50 американських фільмів (40 згідно з договором і 10 за одступне «Універсалю»). З цього бачимо, як щільно звязана «Уфа» з усією рештою німецької кіно-промисловости.

В звязку з кардинальною зміною всього виробничого програму «Уфи», змушений був скласти свої повноваження Еріх Помер, дотеперішній голова «Уфи», бо ці зміни дуже різняться з його власними поглядами на виробництво. З його демісією, безперечно, скоротиться виробництво. Вже припинено роботи у всесвітньо-відомому кіно-містечку «Уфи»—Ней-Бабельзберзі, що призначений буде для культурно-освітнього відділу «Уфи», а незабаром чекають ще цілої низки заходів.

Тож ми бачимо, що американські товариства «Метро-Гольдвін» і «Фамус-Плайерс» набули в Німеччині через «Уфу» міцну прокатну базу для своїх картин. Коли додати до цього, що «Товариство об'єднаних акторів» купило гарний прокат берлінського товариства «Іфа», «Фокс-фільм» протягом двох років уже працює в Німеччині через свою прокатну контору «Дефа», і що «Універсаль», крім «Уфи», прийшов до згоди з давньою конторою «Брукман», то ми бачимо, що перша частина плану завойовання Німеччини закінчилася вдало. Американські кіно-промисловці стали твердою ногою на німецькому кіно-ринкові, тепер їм значно легше буде розпочати виконувати другу частину свого програму—яко-мога більше витісняти з німецьких кіно-театрів німецькі фільми.

Як з цим їм пощастить, побачимо потім. Нині-ж уже спостерігають невеличке зменшення симпатій у публіки до американських фільмів, та навряд, чи й теперішнє німецьке виробництво зможе дати публіці потрібне задоволення.

Spectator

Берлін

Американський фільм

(Закінчення)

Зовсім змучений, знервований композитор засинає у кріслі. Починається страшний, божевільний сон.

Це — 250% «Озера Люль» і Мейерхольда + розділи про Америку зі «150.000.000» Маяковського, помножене на Бедлам і «Коні-Айланд».

Нема ніякої можливости описати весь сон. Можна спинитись хіба на де-яких окремих деталях його. Композитор (ві-сні) одружився з дочкою міліярдера й попадає у вир брудного міщансько-буржуазного життя, ще більш безглуздо-метушливого й галасливо-порожнього, ніж воно-б виглядало, мабуть, у дійсности. Сігара тестя й телефон його виростають до неймовірних розмірів, як і дурацького вигляду краватка синка-дегенерата, як бездарні візерунки на убранню молодої. Замісць десятків—сотні лакеїв. Тесть тягне зятя в свою контору. Посередині екрану, на темному тлі, яснішає прямокутна платформа, просто в повітрі; над нею летять вгору й до-долу вагонетки ліфтів, але та вагонетка, що до неї сідають тесть і зять — нерухома; замісць неї рухаються бруски противаги. Засідання директорів підприємства. Композитор розповідає повчаючу байку, як він з робітника зробився мільйонером, — сатиру на досить розповсюджені в Америці автобіографії та інтерв'ю скороспечених мільйонерів.

Вмерли композиторові надії на спокійне життя й людяні умови праці по шлюбі з дочкою багача. Працювати ніколи й ніде—треба «робити гроші», приймати безліч пратіток і племінників жінки, вчитись танцювати: не на те його **к у п и в** тесть, щоб дати йому можливість займатись мистецтвом.

І от, коли жінка подерла на шматки незакінчений рукопис симфонії, композитор вирішує, на пораду того-ж лікаря Райса, забити жінку й її родину. Є під рукою й зброя, до того і його власний тютюновий ніж, що збільшився до неймовірних розмірів. Він заміряється (лише заміряється, а не ріже, як було-б у звичайній американській постановці) ножем до кожного з гнобителів своїх,—всі конають, але кожне на свій кштальт: батько ще встигає скинути попіл сигари в рурку телефону, синок — скривити призирливу міну й перейти на більш вигідне для скону місце, мати—нагадати, що синок, власне, хворий (вона це на кожному кроці каже жива).

Злочин розкрито. За вбивцею женуться полісмени. Порожній екран; без декорацій; пляма; на ній біжить юрба полісменів, помаваючи загрозливо «клобами» (дубинками); біжать, але залишаються на місці.



Іхтіозавр на вулицях Лондону. Кадр з фільму „Загублений світ"

Знов порожній екран; біжить — утікає злочинець-композитор; також залишається на місці.

Сили композитора слабнуть; на екрані обидві плями—зін і полісмени; його ловлять і тягнуть на суд.

Фантастична обстановка суду. Суддя—той самий тесть у перуці—на високому помості; сигара й телефон. Присяглі—джаз-банд у циліндрах. Свідки—теща, жінка, її брат. Вони не сконали від удару ножа: капіталізм живучий.

Композитор захищається: якби вони чули його симфонію, вони-б зрозуміли. Але він не може продемонструвати їм симфонію — рукопис подерто; він заграє хоч пантоміму. Присяглі витягають подушки й обурено лягають спати, композитор грає, все зникає—на екрані відбувається пантоміма. Поставлено її поганенько, фабула заялозена —роман між королем і королевою, що під машкарами не пізнають одне одного. Але, по думці авторів сценарія, це мав бути високохудожній твір, отже повіримо їм.

Пантоміма скінчилась. Суд визнає композитора винним.

Він обурений:

«Я буду апелювати до вищого суду».

О, це дуже просто. Той самий поміст із мільйонером-тестем підноситься вище; от вам і вищий суд. Композитора остаточно визнано винним і засуджено на каторжні роботи у фабриці джаз'у—на все життя.

Далі—фабрика джаз'у. Залізні клітки, як у звіринці. Крутяться під стелею колеса, мигтять трансмісії, — фабрика в русі. По клітках митці — поети, музиканти. В одній з них наш композитор. Наглядачі — ті-ж міліонер з родиною. На їх жадання митці творять для продажу «художні» твори на очах публіки. Але коли доходить черга до композитора, він відмовляється писати музику для джаз'у: треба-ж йому колись закінчити симфонію. Даремно. Це — бунт слабої людини за ґратами. Йому заявляють: «Ти маєш працювати тут до смерти».

А, так! Тоді він воліє вмерти одразу. Це не трудно. Лікар (той самий) і кохана дівчина беруться допомогти йому. З'являється вже знайомий тютюновий ніж. Він ще збільшився.

Майнув у повітрі. Не один—тисячі ножів.

Ні, це не ножі — це просто проміння, що пробилося в студію через вікно.

Сон скінчився. Проміння збудило композитора.

А далі—все пішло, як належить в порядних американських фільмах. Дочка міліонера відмовилася



Джемс Крузе, режисер картини „Жебрак на коні"

від шлюба, кохана повернулася, звідкись почтою прийшов чек на порядну суму—все гаразд.

Це—фільм незвичайний для американського кіно. Але й тут чимало суто-американських прогалин. Невитривалість яви в порівнянню зі сном; зайве шаржування родини мільйонерів (воно наводить на думку, що це виняток, а не тип); дрібно-буржуазне трактування мистецтва (як ілюстрація до цього—пантоміма); щасливе закінчення з нагородою цнотливости, як водиться, грішми й шлюбом.

Це лише крок, і не дуже сміливий, до утворення справжнього й небуржуазного ідеологією мистецтва екрану. А може й пів-кроку тільки.

Зовсім инша річ—«Луні» Роберта Вольфа.

Але, перш за все (чи, радше, нарешті)—хто такий Вольф і що таке Луні.

Тов. Роберт Л. Вольф—це молодий, ще й талановитий економіст і революційний письменник; пише більше віршів, ніж прози; член Робітничої (комуністичної) Партії Америки, хоч і не дуже активний. Він добре знає капіталістичну машину, бо й сам вийшов з табору ворогів: батько його визначний фабрикант і власник залізниць, а сам Роберт Вольф, підчас війни, пішов охочекомонно на фронт.

Отже, в його устах це звучить особливо переконуюче, коли він називає американську капіталістичну систему—«Луні».

Луні—це скорочене «лунатик». Означає воно на англійській мові не просто «лунатик» у нашому розумінню цього слова, а радше—божевільний, скажений.

Луні—це законне (узаконене) рабство робітника в лабетах машини—залізної машини капіталізма й капіталістичної залізної машини; луні—ті, що гноблять, бо цей лад гноблення давно вже вийшов з їх послуху, оволодів ними; луні—гноблені, що вважають цей лад найвільнішим на світі та люблять своїх директорів; луні—страйкарі, що слухають угодовця—«миротворця» (в нас було-б: меншовика) у попівському комірі; луні й сам цей угодовець, що думає переконати директорів та покрити себе сяйвом слави, а закінчує кар'єру—навіть не пшиком—чорнильною плямою; луні—наглядач, що був колись, очевидячки чесним робітником (аджеж у нього є годинник—подарунок від братви); луні—салдати, що в танках виходять на здавлення страйку; луні—директори, що так наївно намагаються танками, поліцією, обіцянками «бути добрими», убиванням окремих борців—знищити більшовизм, знищити класову боротьбу.

Антитеза до луні—це більшовики, їх праця, їх газета, їх упертість і завзяття, що не виснажуються, не зникають і після того, як їх лави розчавлено бочками луні-газу, поліцією.

Боротьба між луні-ладом—і провісниками нового ладу, здорового, мускулястого, нормального.

Тов. Р. Вольф—поет, і його «Луні»—поема, хоч і написана прозою. Гарна, художня поема.

В цій поемі немає нічого зайвого. Позіхання рахівника—хіба це не свідчить, як його нудить марудна, тупа робота? Муха на босій нозі робітника—свідчить про те, як його задурманено релігійними забобонами: він не відважується ворохнутись підчас молитви,—ворушить лиш пальцем ноги. Муха на дверях кабінету директорів показує вагання угодовця в передпокою. Павук з павутиною на завмерлих машинах—відповідь на запевнення буржуазної газети, що на фабриці все гаразд, не вважаючи на страйк. Тютюнова жуйка салдата—ознака звички до механічности дій й міркування.

Ну, може трохи символізму є—хробак там, атраментова пляма й т. и. Та ні, то не символізм, а лиш образна мова поезії, бо не забувайте, це-ж—поема.

В сценарії майже ніхто не говорить словами, але розмови показано образами, сценами: хіба-ж це не краще?

Героїв нема; окремі особи фігурують не часто, і завжди—як представники мас, класів: імен нема—їх і не треба.

Сценарій кінчається поразкою робітників, більшовиків; але поразка тимчасова: у двері знову влітає зфальцована газета. Так буде аж до перемоги. Песимізму—нема.

Для Америки—«Луні» лише фільм майбутнього. Але твір т. Р. Вольфа може стати фільмом чи п'єсою сучасного для наших радянських кіно й театрів.

І. Кулик

Монреаль. Канада



Кадр з фільму „Жебрак на коні". Сон композитора

Хроніка закордонного кіно

Міжнародня театральна виставка в Нью-Йорці

15-го Лютого у Нью-Йорці одкрилася міжнародня театральна й кінотеатральна виставка. Виставку організував трест «Колд-Театр-Компані», що обєднує 14 театральних товариств, які мають біля 3000 театрів по всій Америці. На виставці представлені експонати усіх країн крім Бельгії, Данії, Швеції, Швайцарії, що не мають власної театральної культури. Виставка буде одкрита протягом трьох тижнів.

— —

Пола Негрі відновила контракт з т-вом «Парамоунт» ще на два роки за плату по 10000 доларів на тиждень!

— —

26 січня у Берліні відбулось відкриття нового Уфовського театру «Глорія-Палас» на Курфюрстендам. Пишно оздоблений у стилю барокко театр розраховано на 1200 чоловіка. Вентиляція новішої системи підтримує постійно свіже повітря. Велика сцена має усі найновіші конструкції. Оркестр складено з 335 чоловіка. Проекційна будка має два апарати УФА новішої системи та 4 прожектори, щоб освітлювати артистів на сцені й оркестр підчас виконування увертюри.

— —

Загально-німецьку економічну кризу дуже відчувають театри. Прибутки театрів за останній час дуже знизилися. Краще за инші театри працює «Палас ам Зоо». Картини «Чарівний вальс» та «Варьєте» дали зиску 12.000-14.000 марок що-вечору.

Кілька цікавих цифр

Протягом 1925 року по екранах Німечини було демонстровано 939 картин, що з них:

Німецького виробництва	380.
Американських	351.
Французьких	65.
Австрійських	49.
Італійських	23.
Англійських	18.
Датських	18.
Шведських	14.
Чеських	8.
Угорських	8.
Радянських	2.
Іспанських	2.

та по одній норвезькій, польській і голандській.

— —

В Німечині що-дня відвідують кінотеатри 2.000.000 людей. В Америці — 7.000.000.

— —

Пересічна американська картина коштувала в 1925 році 250 тисяч доларів. Пересічна китайська картина — 3.500 доларів.

— —

В Лос-Анжелосі (Америка) що-року виплачують артистам, художньому й технічному персоналу 87 мільйонів доларів.

— —

В Японії 8.000 чоловіка виступають яко «пояснювачі» по кіно-театрах, з'ясовуючи публіці демонстровані картини.

— —

Смерть Барбари ля-Мар



Барбара ля-Мар, що недавно вмерла через тяжке нервове зворушення, належала до найпопулярніших «зірок» американського екрану. Гарна жінка, непогана акторка, вона грала виключно «демонічні» ролі. Американське міщанство боготворило її.

Найбільшим сценічним успіхом її була картина «Жінка-диявол», щось подібне до «Кармен». В СРСР її бачили в фільму «Білий метелик».

— —

Режисер Ернест Любіч гадає ставити в Америці картину «Ревізор» за Гоголем.

— —

В Америці недавно відбувся конкурс на найкращий фільм. Золоту медаль одержав Гуго Ризанфельд за картину «Голос Соловья».

«Тартюф» на екрані

Треба мати досить сміливости, щоб чудовий класичний твір Мольєра переробити на кінематографічний фільм.

І ось, цією картиною «Уфа» відкрила свій новий кіно-театр у Берліні, що зветься «Глорія - Палас». Ставив фільм відомий німецький режисер М. Мюрнау, а грали в ньому Еміль Янінгс (Тартюф) та Ліль Даговер.

Критика зазначає, що не зважаючи на участь таких видатних акторів, класичному твору Мольєра на екрані не пощастило, бо картину дивитися часом аж нудно.



Сцена з „Тартюфу". Еміль Янінгс та Ліль Даговер

Фільм у фарбах

І у Франції, і в Америці чимало працюють по студіях та лабораторіях, щоб винайти засіб робити кольорові фільми.

Досі ані одному винахідникові не щастило. Але зараз одержано відомості, що інженіри з Голівуду винайшли щось цікаве в цій галузі. Їхній винахід зветься «техніколор». За допомогою цього винаходу готуватиметься новий фільм американського режисера Колен Моора.

— —

В новій американській картині «Ми—Сучасники» демонструється катастрофа в повітрі: на дирижабль налетів аероплан і обидва, спалахнувши в мить, летять на землю.

— —

Відома американська акторка Корінна Гриффітс, що недавно кінчила зніматися у картині «Жінка Цезаря», гадає виступити в травні цього року в ролі Анни Кареніної для фільма тієї-ж назви, що матеріялом для нього взято роман Л. Толстого.

— —

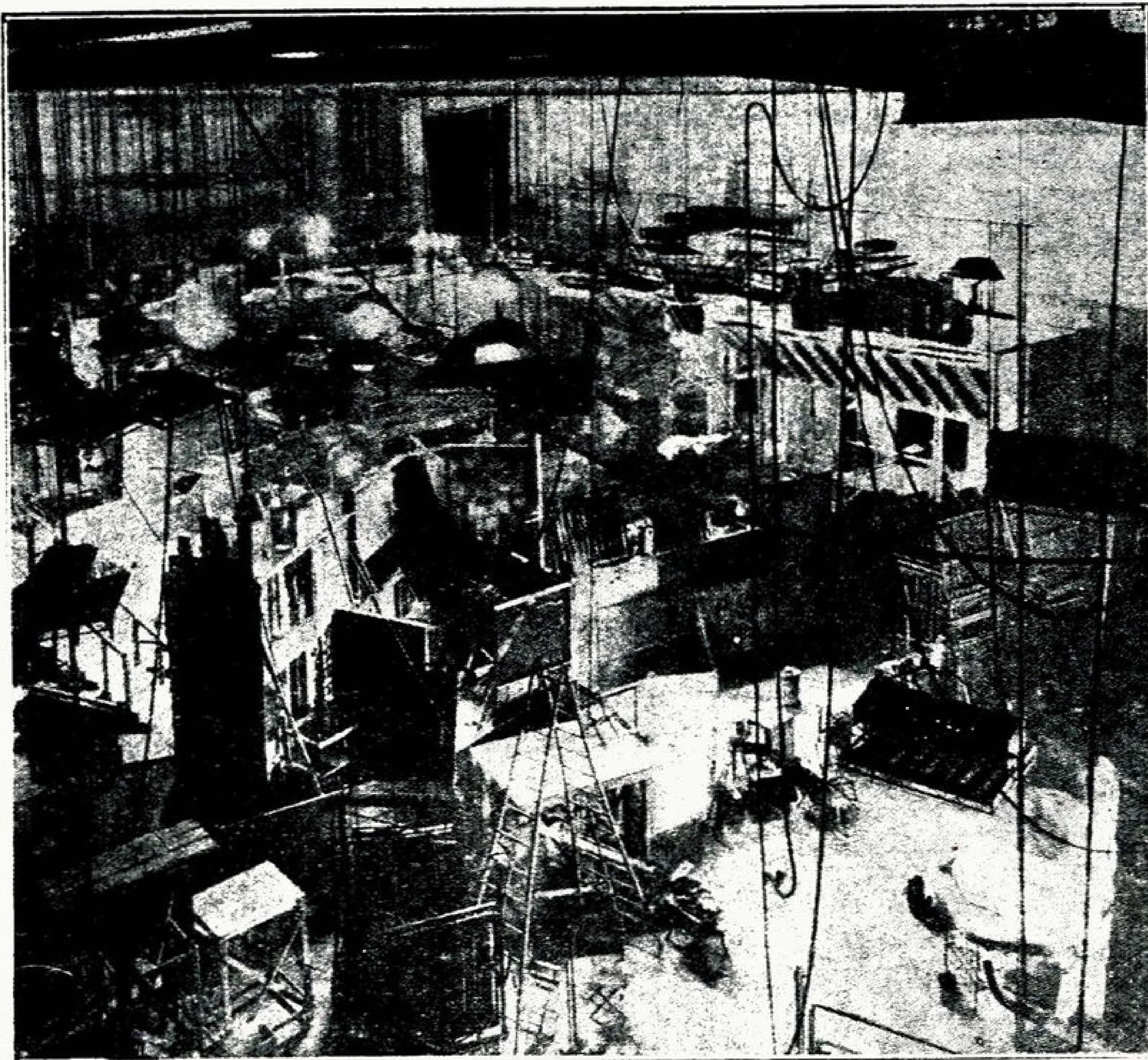
З американських артистів найбільший заробіток протягом минулого року мав Гарольд Ллойд: він одержував 40.000 доларів що-тижня

— —

Оце Голлівуд

80% всіх картин, що випускаються в Америці, знимаються в Голлівуді, оцьому «місті чудес» американської кінематографії. Коли з'єднати всю плівку, що на неї в Голлівуді знято картини, то цію стрічкою можна двічі огорнути всю земну кулю по екватору.

Що-року зі всіх кінців світу приїздять до Голлівуду десятки тисяч людей, хворих на кіно-манію. Єдина мрія їхня—зробитися видатним кіно-актором. Але досягти цього тут не легко. Потрібно або дійсний хист або неймовірне щастя. Тепер в Голлівуді живуть більше як сто тисяч кіноакторів, але тільки 86 чоловік з них є видатні прем'єри та не більше тисячі забезпечено вірним заробітком. Решта—а нічим не забезпечена юрба, безкінечний об'єкт визиску для кіно-підприємців.



Внутрішній вигляд одного з кіно-ательє Голлівуду

Честь «винаходу» Голлівуду належить Джессі Ласкі, колишньому нещасливому шукачеві золота та авантурнику, що стоїть тепер на чолі одного з наймогутніших кіно-підприємств Америки.

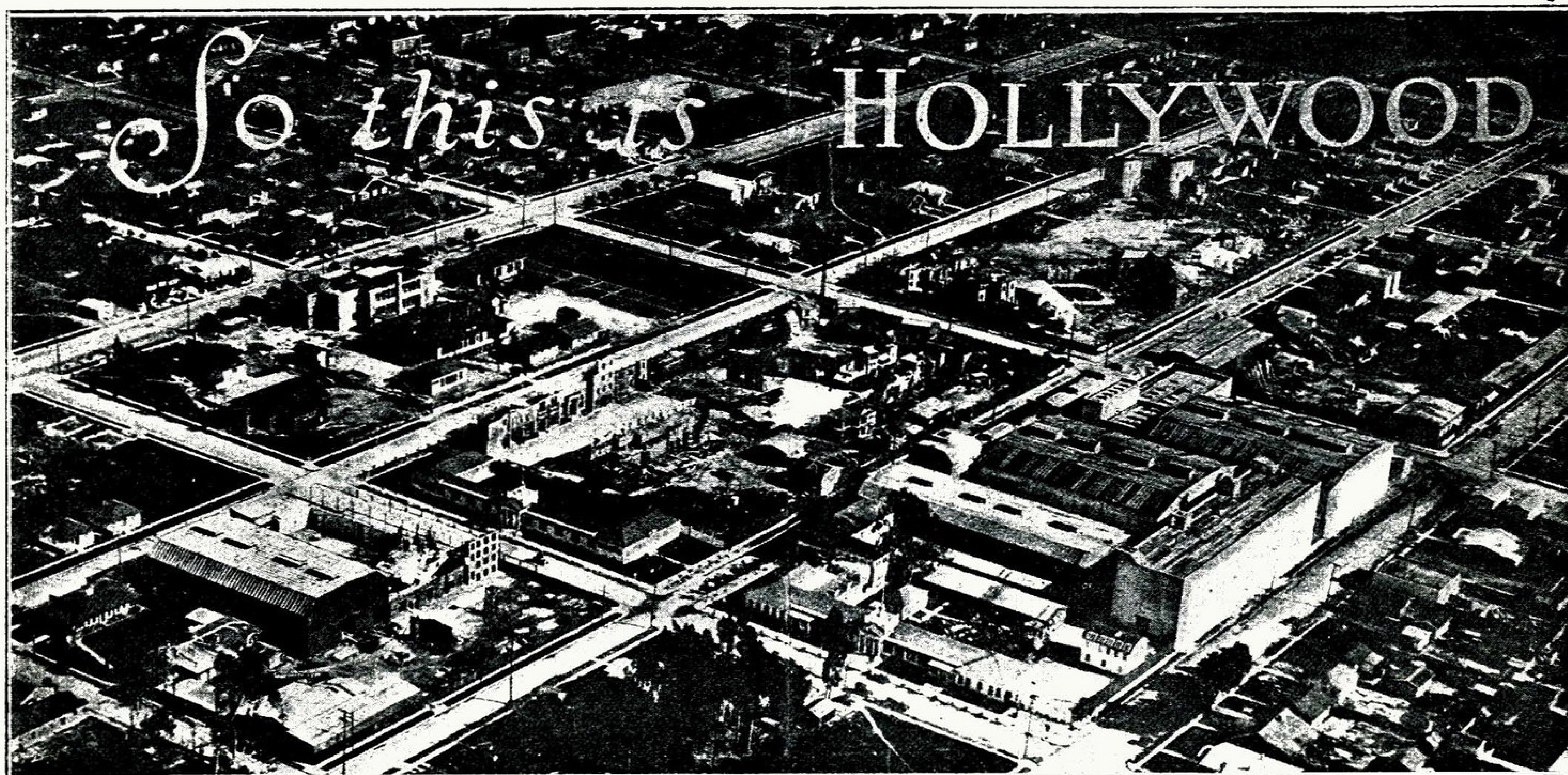
До того часу, коли цей Ласкі разом з режисером Сесіль-де-Міллем «викрив» Голлівуд, себ-то п'ятнацять років тому, тут був собі лише невеличкий хутір.

Тепер тут міститься біля двацяти великих фірм, що мають в свойому розпорядженні 400 ательє.

Отже, цілу низку таких кіно-містечок розташовано тут. Не мають потреби їздити по далеких краях і закутках американські режисери, розшукуючи натуру для знимання. Каліфорнське сонце та вправні руки садівника дають змогу знимати, нікуди не виїзджаючи, пейзажи Цейлону, Яви то-що. Найбільший з таких кіно-містечок «Юніверсл Сіті», що його дають на тимчасовий прокат для знимання, має власні звіринці, аероплани, гармати, коні то-що. По його костюмерних складах лежать сотні одягів усіх часів та народів.

Тут будувався Багдад під час знимання «Багдадського злодія», вежі й мури замків для «Дороті Вернон», столітні діброви й прирви для «Робіна Гуда».

Величезні маштаби міста, так, наприклад, головна вулиця «Юніверсл Сіті» має завдовшки шість верстов, дають змогу режисерові бути щедрим на розкіш. Проте, кіно-підприємці не дуже на це скаржаться, бо ось, протягом 1924 року, одна лише фірма «Ласкі Корпорейшен» мала зиску 5½ міл. доларів.



Загальний вигляд Голлівуду

Видає ВУФКУ

„Київ-Друк" 1-ша Фото-Літо-друк № 336—4.000 Київск. Окрліт № 13725.

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
Редакційна Колегія { ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ

Ціна № журналу 30 коп.

ВЕЛИКИЙ ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ

Т-А-Р-А-С ШЕВЧЕНКО

ИРОБНИЦТВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО
ОТО-КІНО-УПРАВЛІННЯ